الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي





جامعة باتنة1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعر ابن حمديس الصقلي

" دراسة أسلوبية "

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعدادالطالب :
حفيظ بولخراص

إشراف الأستاذ الدكتور :
عبد الرزاق بن السبع

السنة الجامعية

1437 هـ –1438هـ

2016م– 2017م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي





جامعة باتنة1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

شعر ابن حمديس الصقلي

" دراسة أسلوبية "

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إعدادالطالب :
حفيظ بولخراص

إشراف الأستاذ الدكتور :
عبد الرزاق بن السبع

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
عبد اللطيف حني	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الطارف	عضوا مناقشا
مجيد قري	أستاذ محاضر –أ–	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
جمال سعادنة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1437 هـ –1438هـ

2016م– 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة يهدف هذا البحث إلى دراسة شعر ابن حمديس، هذا الشاعر الذي خبر حياة اللهو والحروب والفتن والاضطهاد، وعيشة الترحال والغربة والاغتراب، فأثرى ثقافته بالمعارف الدينية والفلسفة والتاريخ والفلك والحساب والموسيقى إلى جانب إلمامه باللغة والأدب، كل ذلك طبع شخصية ابن حمديس بسمات متفردة، انصهر فيها الماجن والمحارب والمؤرخ والمفكر والرحّالة والحكيم الزاهد في بوتقة الذات الشاعرة، التي جادت قريحتها بهذا الديوان- موضوع دراستنا- والذي حظي بإعجاب كثير من القراء والنقاد الذين رفعوا صاحبه إلى مصاف فطاحل الشعراء المشارقة.

وإذا كان لكل إنسان سمة يختلف بها عن الآخر - وإن تقاربت ملامح بعضها- فإن الأسلوب بصمة الأصالة المميزة للذات الفاعلة في الخطاب، لأن اللغة تزخر بالطاقات الأسلوبية من جهة، وحاضنة للتجربتين الإنسانية والخاصة من جهة أخرى، مما دفعنا إلى التساؤل عن عناصر هذا التميز والتفرد في شعر ابن حمديس باعتباره بصمة أدبية فنية لتميز الذات الشاعرة، فجاءت هذه الأطروحة موسومة بـ **"**شعر ابن حمديس الصقلي، دراسة أسلوبية**"**

وقد كان وراء دراسة هذا الموضوع عدد من الأسباب منها :

اهتمام الساحة الأدبية العربية بتسليط الضوء على الأدب المشرقي على حساب الأندلسي.

إعجابنا بشعر ابن حمديس الصقلي من ناحية التشكيل الفني، والرؤى الفكرية، والشحنة العاطفية.

ضف إلى ذلك أن معظم الدراسات التي تناولت شعر ابن حمديس كانت منصبة حول تاريخ الأدب العربي، لهذا يكون الحديث عنه مقتضبا في كثير من الأحيان حيث يمس فقط المراحل التي مر بها في حياته، و بعض جوانب شخصيته، وشعره.

الكشف عن مدى مطاوعة النص الأدبي القديم للإجراءات المنهجية الحديثة، واختبار مدى مرونة المنهج الأسلوبي في محاورة النصوص الأدبية القديمة.

وعلى هذا الأساس انطلقت الدراسة من إشكالية أساسية هي: ما هي الخصائص الأسلوبية المميزة لهوية النص الشعري عند ابن حمديس بخاصة والشعر الأندلسي عامة؟.

ويندرج تحت هذا السؤال المحوري مجموعة من الأسئلة الفرعية أبرزها ما يلي :

كيفية توظيف ابن حمديس آليات اللغة في تشكيل الوظيفة الشعرية الإيحائية للتعبير عن تجربته الحياتية ورؤيته الفكرية، وبيئته الطبيعية والحضارية وتاريخها؟ وما مدى قابلية النص الشعري عند ابن حمديس للقراءات الحداثية؟ وما هي الخصائص المميزة للتلوينات الصوتية التي اتكأ عليها الشاعر في تشكيل الإيقاع ؟ ثم إلى أي حد ينسجم الإيقاع الشعري في هذا الديوان مع الإيقاع النفسي للشاعر؟ وما مدى انسجام الإيقاع الشعري مع الحمولة الدلالية في شعر ابن حمديس؟ وكيف تنزاح دوال القاموس الشعري عن معانيها المعجمية للإحالة على شبكة من الإيحاءات، تفتح النص الشعري على عدد لا محدود من القراءات؟ وما هي الآليات التي اتكأ عليها الشاعر في تشكيل صوره الشعرية المشبعة بالطاقة الإيحائية؟ وإلى أي حد وفق ابن حمديس بين استعراض المقدرة اللغوية والتعبير عن رؤاه الفكرية وتحقيق مقصدية الأثر عند المتلقي ؟

وهذه الأسئلة وغيرها كانت ربما الدافع الأساس وراء هذه الدراسة وعليه فقد ارتأينا اختيار الإجراء الأسلوبي منهجا لهذه الأطروحة، لأنه الأنسب للدراسة الموضوعية الشمولية الواصفة التي تخترق كل مكونات النص الأدبي من أصغر وحدة لغوية إلى أكبر وحدة لغوية فيه، مع محاولة استقراء الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن مرجعيتها اللسانية، وهو ما تعمل عليه هذه الأطروحة قصد الكشف عن الخصائص الأسلوبية المميزة لهوية النص الشعري عند ابن حمديس.

وعليه فقد توسلنا في مقاربتنا لهذا النص الشعري القديم بآليات الإجراء الأسلوبي، الذي ينطلق في مقاربته للنص الأدبي من مقولات : الاختيار والتركيب والانزياح، التي تعد من أهم الآليات المولدة لأدبية النص وشعريته من جهة، ومن أهم آليات المنهج الأسلوبي في مقاربته للنص الأدبي من جهة أخرى.

ومنه فقد جاءت خطة الدراسة متضمنة مدخلا وثلاثة فصول وخاتمة.

كان المدخل بمثابة تمهيد يتمحور حول المصطلح والسيرة، إذ تناول مفهوم الأسلوب في الدرسين الغربي والعربي، انتهاء إلى مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها، وتطرق بعد ذلك إلى حياة الشاعر ابن حمديس الصقلي وسيرته.

أما الفصل الأول فقد اهتم بالبناء الصوتي، وفيه حاولنا الكشف عن الخصائص الإيقاعية المميزة لشعر ابن حمديس من خلال دراسة الآليات المولدة للإيقاع الداخلي والخارجي، إذ عرضنا لموسيقى الوزن والقافية والرّوي بالنسبة للإيقاع الخارجي، والتناغم الإيقاعي المتولد من التوازي الصوتي على مستوى الحروف والكلمات والتراكيب بالنسبة للإيقاع الداخلي.

أما الفصل الثاني فاختص بدراسة البناء الصرفي والتركيبي، وقد وزعناه على قسمين : يتمحور القسم الأول حول البناء الصرفي، إذ يتناول الخصائص البنيوية المميزة للصيغ الصرفية المهيمنة، على صعيد الأفعال والأسماء، ووظائفها الفنية والأسلوبية، ودورها في الخلق والتشكيل. أما القسم الثاني فقد خصصناه للبناء التركيبي وكيفية صياغة الشاعر لتراكيبه اعتمادا على آليات الاختيار والتأليف والانزياح، والسمات التركيبية والأبعاد الدلالية المتولدة عن ذلك، وذلك من خلال التركيز على الأسلوبين الخبري والإنشائي، إضافة إلى التقديم والتأخير، والحذف والاعتراض.

وانفرد الفصل الثالث لدراسة البناء الدلالي حيث تم التركيز على الصورة الشعرية، وذلك بالوقوف على مصادرها، وأنواعها البلاغية (الاستعارة والتشبيه والكناية) والحسية (البصرية والسمعية واللمسية والشمية والذوقية وتراسل الحواس)، وما تتميز به من خصائص، ومدى مساهمتها في تحقيق أدبية الخطاب.

وينتهي البحث بخاتمة شملت أهم الملاحظات والنتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذا الجهد مع ثَبْتٍ لأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجازه ولعل أهمها : ديوان ابن حمديس الصقلي تحقيق يوسف عيد، وخصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، والأسلوبية مدخل نظري ودراسة أسلوبية لفتح الله أحمد سليمان، والأسلوبية والأسلوب لعبد السلام

المسدي، والأسلوبية لبيير جيرو، وعلم الأسلوب لصلاح فضل، والأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد وغيرها.

وكأي بحث فقد واجهتنا صعوبات عدة منها : قلة الدراسات التي تهتم بسيرة الشاعر وحياته، إضافة إلى كبر حجم الديوان مما صعب عملية تقصي السمات الأسلوبية ورصدها، غير أنه بالصبر والمثابرة وتوجيه الأستاذ المشرف استطعنا تخطي الكثير منها وإنجاز البحث بالصورة التي نأمل أن تكون لبنة تضاف إلى الجهود السابقة في ميدان البحث العلمي.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور عبد الرزاق بن السبع الذي لم يدخر جهدا إلا وبذله في سبيل الارتقاء بهذه الدراسة إلى المستوى المطلوب، وإلى كل الذين مدّوا لي يد العون ولو بكلمة طيبة، كما لا أنسى في هذا المقام الأستاذ الدكتور محمد زغينة راجيا من الله عز وجل أن يتغمد روحه الطاهرة برحمته الواسعة وأن يثيبه عني وعن غيري من طلبته بأحسن ما يجزي به الله عباده العلماء العاملين المخلصين.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة لما بذلوه من جهد في قراءة وتقويم البحث.

ولله الأمر من قبل ومن بعد وهو ولي التوفيق والعاصم من الزلل والهادي إلى سواء السبيل.

مـدخــــل

المصطلح والسيرة

1)مفهوم الأسلوب عند العرب والغرب.

2)مفهوم الأسلوبية.

3)اتجاهات الأسلوبية

4) ابن حمديس الصقلي.

أ) مولده ونشأته.

ب)رحلاته.

ج)وفاته.

د)شعره.

أدى اعتلاء المعرفة العلمية لهرم الأنساق المعرفية إلى تصدر المعارف التقنية هذا الهرم وتدحرج ترتيب المعارف الإنسانية في سلمه، وعليه حاولت هذه الأخيرة تحري الدقة والموضوعية العلمية قصد الالتحاق بصف العلوم، فكان أن ظهرت اللسانيات التي عملت على إقامة تصورات علمية للغة، ومن عمامة هذا العلم ولدت الأسلوبية التي سعت إلى اكتساب الطابع العلمي في مقاربة النص الأدبي متخذة من الأسلوب مادة لها، فالأسلوب هو الأساس الذي تبنى عليه جميع المفاهيم التي تؤسس المنهج الأسلوبي، وهو موضوع بحثه والمادة التي ينطلق منها و يعود إليها في إرساء نظرياته، واستنباط أحكامه وقواعده، وكذا في إجراءاته وتطبيقاته. لذلك فالوقوف على معالم هذا المنهج يستلزم أولا تحديد طبيعة الأسلوب وماهيته.

1) مفهوم الأسلوب عند العرب والغرب:

أ-مفهوم الأسلوب عند العرب:

جاء في لسان العرب : «السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن : يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه»[1]

أما إذا التفتنا إلى المعاجم العربية الحديثة فإنها في تعريفها للأسلوب لا تختلف كثيرا عن المعاجم القديمة، إذ جاء في المعجم الوسيط – مثلا- إن «الأسلوب الطريق، ويقال : سلكت أسلوب فلان على كذا، طريقته، مذهبة والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال : أخذنا في أساليب من القول أي فنون متنوعة، والأسلوب الصف من النخيل ونحوه ، والجمع أساليب»[2]، فلا فرق–تقريبا– بين ما أقرّه هذا المعجم وما أقره لسان العرب إلا في الصياغة، وفي هذا دلالة على النضج المفهومي لمصطلح أسلوب في لسان العرب.

وإذا بحثنا في التراث البلاغي والنقدي عن مفهوم الأسلوب وجدنا أن هذه الكلمة اتخذت لها مكانا مهمّا منذ القرن الثاني الهجري في بحوث القدماء –وبخاصة المتكلمين منهم– حول إعجاز القران، وعلى الرغم من ورودها في شكل إشارات مجملة في أغلب الأحيان، وظهورها في هذا النوع من الدراسات مرتبط بمحاولة إثبات تفرد القرآن الكريم بأسلوبه، ومباينته لأساليب العرب.

---

1) ابن منظور : لسان العرب، مادة سلب، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت، ص 2058.

2) إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت –لبنان، ط2، 1990،ص 440.

ومن الذين اهتدوا إلى هذا المصطلح : الخطابي[1]، الذي وظفه في معرض حديثه عن عجز العرب على معارضة القرآن إذ يقول : «وها هنا وجه آخر في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر... »[2]، فهو– كما يرى محمد عبد المطلب- «يربط بين الأسلوب والغرض الذي يتضمنه النص الأدبي، من حيث كان تعدّد الأساليب دالا على تعدّد الأغراض»[3]

وإذا كان الخطابي قرن بين الأسلوب والغرض الشعري فإن الباقلاني[4] فهم الأسلوب في ضوء النظم منتقلا إلى مستوى أوسع وأعمق حيث تبلور لديه مفهومه في خضم موازنته بين أسلوب القران الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي يتجلى ذلك في قوله «أن نظم القران على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[5]، فنظم القرآن وطبيعة تأليفه ترقى به فوق كل ضروب القول وقد ساقت هذه الحقيقة الباقلاني إلى اعتبار القرآن الكريم جنسا مستقلا عن باقي الأجناس الكلامية المعروفة إذ يقول : «ونظم القرآن جنس متميز، وأسلوب متخصص. و قبيل عن

1) هو حمد بن محمد إبراهيم بن الخطاب البُستي الخطابي، ولد في شهر رجب سنة 319هـ بمدينة بُست من بلاد كابل الأفغانية، وتوفي فيها سنة388هـ، وهو محدث وفقيه وأديب شاعر، من مؤلفاته : كتاب غريب الحديث، وأعلام السنن في شرح البخاري، وكتاب شأن الدعاة وغير ذلك. (ينظر : ياقوت الحموي : معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج3، تح : إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1993، ص1205- 1206).

2) الخطابي : بيان اعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح : خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف، مصر، د.ت، ص 60.

3) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العلمية للنشر، ط1، 1994، ص 14.

4) هو القاضي أبو بكرمحمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم البصري ثم البغدادي، المعروف بالباقلاني، وهو متكلم مشهور كان على مذهب الشيخ أبي الحسن الأشعري، وعلى الرغم من شهرته إلا أن المصادر التي ترجمت له لم تذكر تاريخ ولادته، في حين تجمع على أنه توفي في ذي القعدة سنة 403هـ ببغداد، وله مؤلفات كثيرة منها الملل والنحل، والتقريب، والإرشاد، ومناقب الأئمة، والتبصرة، وإعجاز القرآن. (ينظر مثلا: ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج4، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1978، ص269- 270، والخطيب البغدادي : تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها ووارديها، مج3، تح/ ضب/ تع/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص364، وشمس الدين الذهبي : سير أعلام النبلاء، ج17، مؤسسةالرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1983، ص190- 193.

5) الباقلاني : إعجاز القرآن، تح : أحمد صقر، القاهرة – مصر، 1972،ص35.

النظير متخلّص»[1]، لذلك يرى محمد عبد المطلب بأن الباقلاني يربط بين الأسلوب والنوع الأدبي[2]

ويبدو أن الخطابي والباقلاني–على اختلاف نظرتهما إلى الأسلوب– يتفقان في أنه : المنهج أو المذهب، سواء تعلق الأمر بالموضوع أو النوع الأدبي، وبالتالي فإن تعدد الأساليب مرهون بتعدد الأغراض أو الأجناس الأدبية.

ويعد عبد القاهر الجرجاني[3] بحق في طليعة النقاد القدماء الذين عرضوا للأسلوب ودرسوه، إذ تعمقت مع آرائه النظرة إلى الأسلوب وأصبح مصطلحا نقديا مستقلا، خاصة وأن الجرجاني انفرد عن سابقيه بتقديم تعريف اصطلاحي له (للأسلوب) بالرغم من إيجازه، وذلك أثناء حديثه عن الاحتذاء، يقول «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا –و الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره...»[4]

وقد يتبين من هذا الطرح أن عبد القاهر الجرجاني يقرن بين النظم والأسلوب، وينظر للثاني من زاوية الأول باعتباره للأسلوب طريقة في النظم والتأليف، فهو –من منظوره– العلامة الفارقة بين نظم ونظم، أما النظم عنده هو «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها»[5]

ويعرفه في موضع آخر بقوله : «النظم هو توخي معاني النحو في معاني الكلم وأنّ توخيها في متون الألفاظ محال»[6]

ونحسب إننا لن نفهم هذين التعريفين فهما صحيحا إذا اعتقدنا أن المقصود من النحو هنا هو التقيد بقواعد الاعراب واحتذاء سنن العرب في كلامهم، فتصور الجرجاني للنحو

---

1) المرجع السابق، ص159.

2) ينظر : محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص16.

3) هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، ولد بجرجان وعاش فيها حتى توفي سنة 471هـ، عالم بالنحو والبلاغة، أخذ العلم عن أبي الحسن محمد الفارسي، صنف الكثير من الكتب منها: المغني في شرح الإيضاح (ثلاثون مجلدا)، وكتاب العمدة في التصريف، وكتاب المفتاح وغير ذلك (ينظرمثلا: جمال الدين القفطي : إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج2، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986، ص188- 189، وشمس الدين الذهبي : سير أعلام النبلاء، ج18، ص432- 433، وابن العماد : شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مج5، تح/ تع/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1989، ص308-309).

4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تح : محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت- لبنان ، ط3، 2001، ص298.

5) نفسه، ص70.

6) المرجع السابق، ص235 .

يختلف عن تصور غيره، وهو ما يؤكده الكثير من الباحثين الذين درسوا وشرحوا نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، من بين هؤلاء نصر أبو زيد الذي يرى أن ما يعنيه عبد القاهر بالنحو ليس هو القوانين النحوية المعيارية التي تضع حدودا بين الصواب والخطأ في الكلام التي تتلاشى في النحو المعياري[1]، هذه الفروق تتحدد من خلال تعدد مظاهر الأداء النحوية للكلام والخواص التركيبية للعبارات، وما يترتب عن ذلك من معان إضافية.

ويتوافق مع هذا الرأي باحث آخر إذ يقول : «فإذا كان النظم يقوم على النحو، فإنه لا يراد بالنحو هنا بداهة الإعراب، و إنما يراد المعاني النحوية»[2]

أما معاني النحو التي تكرر ذكرها في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني فهي «الدور الذي تؤديه الكلمة في التركيب عن طريق مكانتها في الجملة أو طريق صياغتها أو طريق معناها»[3]

وهكذا يتبين لنا أن أداء المعنى عند الجرجاني لا يتحقق إلا بترتيب الكلمات والجمل وتعلّق بعضها ببعض بالموازاة مع ترتيب المعاني في الذهن، فلا قيمة للفظة في ذاتها وإنما في دورها ضمن السياق التركيبي الذي اندرجت فيه. كما أن أداء المعنى يرتبط بالإمكانات النحوية اللامحدودة التي تتيحها اللغة، فتتعدد –تبعا لذلك– صوره، وهي نفسها معاني النحو التي تتشكل من خلالها خصائص الأسلوب في العمل الأدبي.

أما في العصر الحديث فقد حاول عدد من الباحثين تحديد ماهية الأسلوب مستوعبين المعاني التي طرقها القدماء في تعريفهم للأسلوب مع الاستفادة من الثقافة الأدبية والنقدية الغربية الحديثة، ومن بين هؤلاء أحمد حسن الزيات الذي عرفه بأنه «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»[4]

ويعرفه أحمد الشايب بقوله : «إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على العنصر اللفظي فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو العبارات اللفظية»[5]، فهو يرى بأن الأسلوب هو تأليف للعناصر

1) ينظر : نصر أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة فصول، مج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ع1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984، ص 15.

2) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، درا غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص105.

3) نفسه، ص 103.

4) أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط2، 1967، ص 68

5) أحمد الشايب : الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – مصر، ط12، 1998، ص 46.

اللفظية المعبرة عن المعاني في شكل عبارات منسقة، و من هنا فإن الأسلوب الأدبي ينشأ من خلال اختيار صيغ معينة أو تعابير محددة أو نمط من أنماط التصوير الفني.

أما المسدي فيرى : «أن مدلول الأسلوب ينحصر في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي، فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة فالأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي»[1]، فالأسلوب ينشأ من الاستعمال الفعلي للغة، وتتحدد خصوصيته من خلاله ومن هنا يكسب النص الأدبي شرعية وجوده، و ذلك عن طريق تميز أسلوبه عن أساليب النصوص الأخرى، وهذا ما يؤكده أيضا في قوله : «إن الأسلوب هو الميزة النوعية للأثر الأدبي ولا يعرف الأثر الأدبي إلا بما يميزه»[2]

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بالأسلوب سعد مصلوح الذي تناول في كتابه "الأسلوب دراسة إحصائية" آراء الباحثين الغرب المختلفة حول ماهية الأسلوب، فمنهم من يراه اختيارا نفعيا أو نحويا، ومنهم من يربطه بالمتلقي، ومنهم من يعتبره مفارقة وانحرافا، وبعضهم يعدّونه إضافة، وآخرون يرونه تضمنا[3]، وقد ربط سعد مصلوح هذه الآراء بنظريات عربية قديمة كإقراره بوجود وشائج قوية بين مفهوم الأسلوب عند ريفاتير ونظرية التخييل الشعري التي نضجت على يد حازم القرطاجني.[4]

ب) مفهوم الأسلوب عند الغرب:

يمتد الجذر اللغوي لمصطلح الأسلوب (le style) في اللغات الأوربية إلى «الكلمة اللاتينية (stulis) التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة»[5]، ثم انتقلت عن طريق المجاز للإشارة إلى «السمة الشخصية لخط اليد، ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم الكلمات المكتوبة كأن تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلا»[6]، وبذلك فإن «نقل معنى الكتابة إلى طريقة

---

1) عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط1، 1983، ص 44.

2) نفسه، ص 52-53.

3) ينظر : سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط4، 2010، ص37 وما بعدها .

4) نفسه، ص 42.

5)larousse : petit larousse illustré 1984 , librairie larousse , paris , 1980, p 980.

6) ليوزف شتريلتكا : الأسلوب الأدبي، من كتاب "مناهج علم الأسلوب" تر : مصطفى ماهر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، مج5، ع1، 1984 ،ص 81.

الكتابة قد أوصل مفهومها لاحقا إلى معنى الطريقة الخاصة في الكتابة والتعبير»[1] الذي ما يزال شائعا إلى يومنا هذا.

أما في البلاغة اليونانية القديمة فقد «كان الأسلوب يعتبر أحد وسائل إقناع الجماهير»[2]، ويرتبط مفهومه عند أرسطو بكيفية القول مثلما يبين ذلك المقتطف التالي : «وبعد هذا علينا أن نتكلم عن الأسلوب، إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقول له، بل عليه أن يعرف كيف يقوله»[3]، وتقوم كيفية القول عنده على «فكرة المناسبة المحورية في مفهوم الأسلوب»[4]، أي المناسبة بين القول ومضامينه وشخوصه، مما يترتب عنه اختلاف مستويات الأساليب باختلاف الأجناس الأدبية، وبناء على ذلك يميز أرسطو بين أسلوب الشعر الذي يتسم بالغرابة وأسلوب الخطابة الذي يتصف بالوضوح[5]

وقد تبنى الطرح البلاغي الأرسطي -الذي يقصي الشعر من دائرة البلاغة- كل من "شيشرون" (CICERO)[6] و"كونتيليان" (QUINTILIEN)[7]، ولما كان الأول خطيبا كاتبا والثاني معلم بلاغة أكاديمي، فقد جاءت بلاغة شيشرون تطبيقا وتلخيصا للبلاغة الأرسطية، فيما اهتم كونتيليان بجانبها البيداغوجي .

ولم تعمر الحدود التي أقامها أرسطو بين البلاغة والشعر طويلا وسرعان ما تلاشت وحدث التلاحم بينهما مع هوراس (HORAS)[8] وأفيد (OVID)[9] وغيرهما، ولذلك

---

1) فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر : خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، توزيع، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص 47-48.

2) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1974، ص 542.

3) أرسطو : الخطابة، تر : عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، بغداد- العراق، 1980، ص 193.

4) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص 149

5) ينظر : أرسطو، نفسه، ص196.

6) شيشرون فيلسوف وسياسي وخطيب روماني مشهور، ولد سنة 106 ق.م بمدينة أربينوم (ARPINUM) الإيطالية. توفي مقتولا سنة 43 ق.م، من آثاره: البلاغة إلى هيرينيوس، عن أفضل أنواع الخطباء، عن الخطيب، التتقسيمات الخطابية. (للمزيد ينظر: أحمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 141، سبتمبر 1989، ص131 وما بعدها)

7) كونتيليان خطيب ومعلم أكاديمي لاتيني، ولد عام 35م بإسبانيا ثم قدم روما ودرس فيها، فنبغ في الخطابة، وأسس مدرسة فيها تولى إدارتها بنجاح مدة عشرين سنة، له مؤلف قيّم بعنوان: أسس الخطابة، توفي سنة 95م.(ينظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintilien ، تاريخ الاطلاع : 12- 08- 2016)

8) هوراس (65ق.م- 8ق.م) شاعر روماني، يعتبر أحد أبرز الشعراء الغنائيين اللاتين، وهو أول من نظم القصيدة في الأدب اللاتيني، وقد أدار كثيرا من قصائده على محور الحب والصداقة والفلسفة. (منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت- ط1، 1992،ص481).

9) أوفيد (43 ق.م- 17م) أحد أعظم شعراء روما، أشهر آثاره: فن الحب، المسخ. (للمزيد ينظر: أحمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص229 وما بعدها)

انتهت البلاغة إلى «احتواء التعبير اللساني وبالاشتراك مع الفنون الشعرية احتوت الأدب جميعا»[1].

وفي العصر الرّوماني «ارتبطت البلاغة خاصة بالنص الشعري مما جعلها منحصرة في مجال المحسنات»[2] التي شكلت قاعدة نظرية الزخرفة التي سادت في العصور الوسطى وبلغت أوجها في العصر الكلاسيكي بمعية نظرية الأساليب الثلاثة، إذ عدّ الالتزام بالقواعد والإكثار من المحسنات والزخارف مطية للأسلوب الرفيع .

وبهذا اقترن مفهوم الأسلوب في بلاغة الأسلوب بفكرة الزخرفة التي ترتقي بالتعبير من مستواه المألوف إلى المستوى الفني من خلال توظيف جملة من الصور البلاغية منها : صور الأداء المتصلة بالنطق كالترخيم والصوت المدون وصور التركيب المتصلة بالنحو كالتقديم والتأخير، والحذف والفصل والوصل... والمجازات اللفظية كالاستعارة والمجاز المرسل والتوريه ....والصور الفكرية كالمغالاة والاستفهام و التعجب[3]

كما اعتبر مبدأ طبقية الأسلوب في هذا العصر علامة على الذوق الفني الرفيع إذ يقول الكاتب الفرنسي أنطوان ريفارول (ANTOINE RIVAROL)[4] «في كتابه "خطاب عالمية اللغة الفرنسية" إن الأساليب مصنفة في لغتنا كما صنفت الرعايا في مملكتنا، فإذا اتفق تعبيران مع شيء واحد فهما لا يتفقان على نظام واحد للأشياء وإن الذوق الجيد ليعلم السير عبر هذا التدرج»[5]

نخلص من خلال هذا التتبع التاريخي لتصور الأسلوب في البلاغة العربية القديمة أنه ظل مرتبطا عبر تاريخه الطويل بفكرة الزخرفة المقيدة بمبدئي المناسبة والطبقية.

لكن التغيير الجذري الذي عرفه العالم بدءا من القرن الثامن عشر أفرز مفهوما جديدا للأسلوب، فقد أدى بروز البرجوازية بقيمها الجديدة بخاصة الحرية والمساواة والإعلاء من قيمة الذات الفردية إلى استبدال الرؤية المثالية العقلية برؤية الوجودية الذاتية التي تعتبر الذات الفردية أساس الإدراك الوجودي للعامل الخارجي.

وقد انعكس هذا التغيير على مستوى الفن عامة والأدب بخاصة في ظهور «الحركة الرومنسية، وهي حركة تؤمن بالعبقرية الفردية والتجربة الذاتية لغرض من الأغراض

1) بيير جيرو : الأسلوبية، تر : منذر عياشي، مركز النماء الحضاري والترجمة والنشر، سوريا، ط2، 1994، ص 18.

2) رولان بارت : البلاغة القديمة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، المغرب، د .ط ، د.ت، ص 19.

3) ينظر : بيير جيرو : نفسه، ص 25-26.

4) أنطوان ريفارول (1753- 1801) كاتب وصحفي فرنسي. (ينظر: www.wikipidea.org/wiki/antoin de-rivarole. - ، تاريخ الاطلاع : 12- 08- 2016)

5) بيير غيرو : الأسلوبية، ص 27.

الشعرية والأسلوب النموذجي المثالي الذي يحب البلاغيون فرضه»[1] وعليه كانت بلاغة الأسلوب بنزعتها المعيارية المطلقة «الهدف الأول لدعاة الجديد الذين أنكروا "العقل" و"الصنعة" و"القواعد" وجعلوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة الشخصية هي جوهر الإبداع الفني... فجاء الرومنسيون يزدرون بالبلاغة والشكلية ، ويأنفون المحسنات المقصودة لذاتها، إذ كانت فضيلة الأدب عندهم هي التعبير عن الذات والشكل المحمود هو "الشكل العضوي" الذي يؤلف مع "التجربة" كلا متماسكا، ووجدوا كلمة أسلوب بمفهوما الاجتماعي ودلالتهما عن الميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم»[2]

ويتلخص مفهوم الأسلوب وفق المنظور الرومانسي الجديد في تعريف جورج بوفون(GEORGES BUFFON) الذي نشره «في عمله المشهور "مقال في الأسلوب" "discours sur le style" الذي أدان فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة لينتهي إلى أن"الأسلوب هو الرجل" على حدّ تعبير بوفون نفسه الذي أصبح بعد ذلك شديد الشيوع، والذي حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة»[3]

وهكذا تعددت رؤية الباحثين الغربيين إلى الأسلوب نظرا لتعدد مشاربهم العلمية واختلاف ثقافتهم و مذاهبهم الفلسفية، ونظرتهم إلى العمل الأدبي ووظيفته، لكنها لا تخرج عن ثلاثة اتجاهات، هي : اتجاه المخاطِب، واتجاه المخاطَب واتجاه الخطاب.

فالاتجاه الأول يحدد مفهوم الأسلوب من منظور المخاطِب أو المنشئ على أساس التوحيد بين المنشئ وأسلوبه بحيث لا انفصال بينهما[4] ويعد العالم الفرنسي بوفون[5] من أبرز أصحاب هذا الاتجاه، والذي عرف الأسلوب تعريفا لاقى عناية بالغة من قبل الدارسين الأسلوبيين، إذ يقول : «إن المعارف والوقائع ، والمكتشفات تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم»[6] هذا يعني

1) الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 16.

2) شكري محمد عياد : اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال برس، القاهرة- مصر، ط1، 1981، ص24.

3) أحمد درويش : الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج 5، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984.

4) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 12.

5) بوفون كاتب وعالم طبيعي، عاش بين سنتي (1707-1788) مؤلفه الجوهري يعود إلى سنة 1753 وهو بعنوان "مقال في الأسلوب". (ينظر: منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ص119)

6) بير جيرو : الأسلوبية، تر : منذر عياشي، ص37.

«أن كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب»[1]

فالأسلوب من هذا المنطلق يعكس روح صاحبه، وطريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء، وهذه العلاقة الوثيقة بين الأسلوب وصاحبه تسمح بالتمييز بين أساليب المبدعين الذين ينفردون بشخصيتهم الأسلوبية ذات السمات والملامح المتميزة.

أما الاتجاه الثاني الذي ينطلق في نظرته إلى الأسلوب من النص في حدّ ذاته، فقد استمد مبادئه من المنظور اللساني للظاهرة الأدبية، «فالمنظرون لتحديد الأسلوب من زاوية النص يفرقون بين وضع اللغة الكائنة في طيات معاجمها، ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام»[2] أي أنهم يعتمدون على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين، هما : مستوى اللغة ومستوى الخطاب أو الكلام، ومن المستوى الثاني ينشأ الأسلوب الأدبي فالأسلوب –من هذه الزاوية- هو «العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدّوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه»[3].

ويتحدد مفهوم الاتجاه الثالث للأسلوب انطلاقا من متلقي الرسالة، إذ ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة أو الرداءة، وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه[4]، وقد اتخذ الكثير من الأسلوبيين الغربيين المعاصرين من المتلقي أساسا تنبني عليه مفاهيمهم للأسلوب «فجيرو يعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله ، ودي لوفر (DELOFFRE) يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبدّ بنا وكذلك فعل كولان»[5]

وفي علاقة الأسلوب بالمتلقي «يتجه روّاد التحليل الأسلوبي إلى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل على المتقبل حرية ردود الفعل»[6] فالأسلوب لا يتجسد إلا بإصابة مرماه في نفس المتلقي.

---

1) أحمد الشايب : الأسلوب، ص 134.

2) فتح الله أحمد سليمان : نفسه، ص 15.

3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس- ليبيا، ط3، د.ت، ص 90.

4) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص22.

5) عبد السلام المسدي : نفسه، ص83.

6) نفسه، ص81.

وهذا ما يشير إليه ريفاتير فيي قوله : «لا يتم تحديد الأسلوب إلاّ بإبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبّرو الأسلوب يبرز»[1] وبالتالي فالأسلوب عنده هو : «ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية»[2]

2)مفهوم الأسلوبية :

يقابل مصطلح الأسلوبية عند العرب المصطلح الغربي stylistique وهو يتكون من جزئين وهما : أسلوب (style) ولاحقه (ique- ية) «فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة : علم أو (sience du style)»[3] إذن فالأسلوبية تمثل البعد اللساني العلمي لظاهرة الأسلوب، وهذا المصطلح ذو منشأ غربي في الأساس، إذ استخدمه الغربيون منذ مطلع القرن الشعرين، وقد ارتبط استعماله بظهور الدراسات اللغوية الحديثة ومدارس علم اللغة الحديثة كمدرسة فرديناند دي سوسير (FERDINAND DE SAUSSURE) (1857-1913) السويسري، التي «قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي أو الاجتماعي، تبعًا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك»[4] ويرى أغلب مؤرخي الأسلوبية أن شارل بالي (CHARLES BALLY) (1865-1947) أصّل عام 1902 علم الأسلوب، وأسس قواعده النهائية مثلما أرسى دوسوسير أصول علم اللسان الحديث[5]

أما انتقال الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي فقد تأخر إلى سنوات السبعينيات من القرن العشرين بفضل جهود مجموعة من النقاد من بينهم : عبد السلام المسدي، وشكري عياد، وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب، ومحمد عزام، ومنذر عياشي ومحمد الهادي الطرابسلي وسعد مصلوح ونور الدين السد وغيرهم.

---

1) michale riffaterre : essais de stylistique structurale, présentation et trad daniel delas, et flammarion, paris, 1971, page 31.

2) ميكائيل ريفارتير : معايير التحليل الأسلوبي، تر/ تق/ تع/ حميد الحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، دار النجاح الجديد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، مارس 1993، ص 21.

3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 34.

4) أحمد درويش : الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، 1984، ص 61.

5) ينظر : نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د .ط ، د.ت، ص17.

وقد اختلف هؤلاء النقاد والباحثون في ترجمة المصطلح الأجنبي stylistique، فسعد مصلوح يفضل مصطلح الأسلوبيات، ويستخدم صلاح فضل مصطلح علم الأسلوب الذي يراه جزءا من اللسانيات، في حين يستعمل عبد السلام المسدي مصطلح الأسلوبية وتبعه في ذلك : محمد عزام، ومنذر عياشي، وعدنان بن ذريل، وفتح الله أحمد سليمان، ونور الدين السد، وغيرهم، وعلى الرغم من الاختلاف إلا أنها مصطلحات تحدد مجالا يُعنى بالدّراسة العلمية والموضوعية للأسلوب الأدبي.

والأسلوبية منهج لساني يستقي مبادئه ومفاهيمه من اللسانيات يهدف إلى وصف الخطاب الأدبي، وقد استطاع أن يجد له مكانا قارا بين المناهج النقدية بفعل شموليته وما بلغه من موضوعية في تحليل النصوص الأدبية.

وقد تعددت تعريفات الأسلوبية بتعدد منطلقات الباحثين ووجهات نظرهم واتجاهاتهم، إلا أنها تتفق في معظمها على أن الأسلوبية تهتم بالتحليل اللغوي لبنية الخطاب الأدبي، فمن الدارسين الغربيين نذكر جاكبسون الذي عرفها بأنها : «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب أولا، وعن أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»[1] فمهمة الأسلوبية من هذه الزاوية تتمثل في الكشف عن الفروقات بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي على مستوى اللغة من جهة، وما يتميز به الخطاب الأدبي عن مختلف الفنون الإنسانية من جهة أخرى.

ويحدد ميشال ريفاتير مفهوم الأسلوبية بأنها «علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية ، وهي لذلك تُعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب ، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا»[2]

وتعني عند بيير جيرو «دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا ما يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام ... القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، و لكننا لن

---

1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

2) ميشال ريفاتير : محاولات في الأسلوبية الهيكلية، تر : دولاس، تقديم : عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، ع10، 1999، ص 273.

نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص»[1]

وقد حدد فريمان (FREEMAN) الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية بثلاثة أنماط، الأول : الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعده، والثاني : باعتباره تكرارًا لأنماط لغوية معينة، والأخير : باعتباره استغلالا للإمكانيات اللغوية[2] .

وقد سار الباحثون العرب على خطى الغرب في تعريف الأسلوبية، ومن بينهم المسدي الذي يعرف الأسلوبية بأنها «علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمودية»[3] ويلاحظ على العبارة التي صاغ بها المسدي تعريفه بأنها مليئة بالزخم المعرفي والعمق الفلسفي.

ونذكر من الباحثين العرب أيضا الذين عرّفوا الأسلوبية عدنان بن ذريل الذي يرى بأنها «علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الاعتيادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه من غيره، وتتعدى مهمة تحديد الظاهرة إلى دراستها بمنهجية علمية لغوية وتعدّ الأسلوب ظاهرة لغوية في الأساس، تدرسها ضمن نصوصها»[4]

وقد قدّم رابح بوحوش تعريفا يبدو أنه يستوعب الطروحات السابقة على اختلافها، ويوفق بينها في محاولة لإعطاء مفهوم جامع وشامل لكل جوانب هذا العلم، ومفاده أن الأسلوبية «محاولة منهجية تركز على فهم النص من خلال لفتها لإدراك علاقته الداخلية، وللكشف عن قيمه بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية، وهي تنحو منحى علميا من حيث أن معطيات موضوعها تتجوهر حول مادة مجرّدة هي اللغة»[5]

وبذلك يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية إذ «يمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني أساسا، فإن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي

1) بير جيرو : الأسلوبية، ص 13.

2) ينظر : محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص 209.

3) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص 37.

4) عدنان بن رذيل : الأسلوبية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء الحضاري، بيروت- لبنان، ع 25، 1982، ص249.

5) رابح بوحوش : اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديثة، إربد- الأردن، ط1، 2007، ص 58.

الأسلوبية لتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية»[1]

ومن هنا فإن الأسلوبية تكسب شرعية وجودها وانتمائها إلى العلوم إذا ما أنِسَتْ في نفسها القدرة على التمييز بين أسلوب هذا الكاتب وذاك معتمدة في ذلك مقاييس مضبوطة[2] فالأسلوبية تهدف من خلال دراسة الخطاب الأدبي إلى الوقوف على العناصر المكونة للأسلوب لتحديد الخصائص المسؤولة عن أدبية النص ومظاهر تفرّده.

ويلمّح فاليري (VALERY) (1871- 1946) إلى الغاية التي يرمي إليها الناقد الأسلوبي من ولوجه إلى عالم النص من خلال ذهابه إلى أن الأسلوبية «بحث التأثيرات الأدبية للغة وفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها الكاتب أو الشاعر لترفع من طاقة الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير»[3]

3)اتجاهات الأسلوبية :

إذا كانت الأسلوبية هي الدرس العلمي للغة الخطاب فإنها أيضا موقف من الخطاب ولغته، وهذا ما انعكس على الدرس الأسلوبي فتعددت نظرياته ومدارسه، التي نذكر منها : «أسلوبية التعبير، أسلوبية الفرد، المثالية، التكوينية، البنيوية، الإحصائية، الصوتية وأخيرا الوظيفية»[4] وسنركز في هذا الموضع من البحث على : الأسلوبية التعبيرية ، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية.

أ)الأسلوبية التعبيرية :

يتزعم هذا الاتجاه شارل بالي (CHARLES BALLY)[5]، وهي -من منظوره- «دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجه الإيصال»[6]

---

1) عبد السلام المسدي : نفسه، ص31-32.

2) frederic deloffre : stylisyique et poétique francaise,sedes, paris , 2 ém ed, 1974, p7.

3) شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الأدب، القاهرة – مصر، ط2، 2009، ص 216.

4) منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1990، ص 73-74.

5) شارل بالي (1865-1947) تلميذ دوسوسير ومؤسس علم الأسلوب من خلال مجموعة من المؤلفات، أولها "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" الذي أصدره سنة 1902، ثم تلته دراسات أخرى سواء على مستوى التنظير أو التطبيق (ينظر : صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ، مصر ، ط1، 1998، ص18) .

6) بيير جيرو : الأسلوبية، ص53.

وقد حصر بالي أسلوبيته في اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع، من هنا كان «الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء»[1] فهو «لا يهتم بالاستخدام الذي يتبدى لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية، ولا يتساءل عن خواص الشخصيات والمواقف، أو إيقاع القطعة أو العمل، فكل هذا يعتبره من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية التي يحتفظ لها بكلمة "أسلوب" دون أن يجعلها داخلة في "علم الأسلوب" طبقا لمصطلحه، هذا العلم الذي يقتصر عنده على دراسة وقائع التعبير اللغوية بصفة عامة»[2]

وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية عند بالي تهتم بدراسة اللغة الاستعمالية غير الفنية وتبحث في القيم الوجدانية للتعبير غير الشخصي، مع إقصاء العناصر الجمالية الفردية من ميدان عملها، فإنها عند تلامذته أمثال: كروزو (CRESSOT)[3]، وماروزو (MAROUZEAU)[4]، وويلك(WELEK)، ووارين(WAREN)، وبيير جيرو (PIERRE GUIRAUD)[5].

وأولمان(ULLMANN)[6] وغيرهم قد توسعت لتشمل القيم الانطباعية والأسلوب الأدبي، فقد حول كروزو الجانب الوجداني في تعبيرية أستاذه إلى مفهوم جمالي فلجأ إلى استبدال مفهوم التعبيرية بمفهوم الحدث الفني، منظورا إليه من ناحية قيمته الجمالية[7].

أما ماروزو فيتبنى مفهوم القيمة التعبيرية الذي قال به أستاذه بالي، إلا أنه وسع مجال الدراسة الأسلوبية ليشمل الكلام بشتى أنواعه بما في ذلك الخطاب العادي والأدبي، فهو ينظر إلى اللغة بوصفها «جملة الوسائل التعبيرية المتوفرة للمتكلم ليصوغ منها ما يريد أن يقول»[8] أو باعتبارها «ذلك الرصيد المشترك الموضوع على ذمة المتكلمين، وهم

---

1) رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، دار المعارف، ط1، 1993، ص 31.

2) صلاح فضل : نفسه، ص 20-21.

3) كروزو (1896-1961) أستاذ فقه اللغة الفرنسية في جامعة نانسي (NANCY) بفرنسا (http://data.bnf.fr/12475907/marcel_cressot / 12- 08- 2016)

4) عاش ماروزو بين سنتي (1887- 1964) أستاذ اللغة اللاتينية في جامعة السوربون بفرنسا، مؤسس جمعية الدراسات اللاتينية ومجلة الدراسات اللاتينية سنة 1923. (http://www.wikiwand.com/fr/ Jules_Marouzeau / 13- 08- 2016)

5) بيير جيرو (1912- 1983) لساني فرنسي ودكتور في الآداب، من مؤلفاته : الأسلوبية، وعلم الدلالات، وعلم العلامات. (ينظر : عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص252)

6) ولد أولمان عام 1914من وتوفي عام 1976، وهو لساني انجليزي مختص في اللغات الرومانية، ألف: مبادئ علم الدلالات، ومختصر علم الدلالات في فرنسا، ومدخل إلى علم الدلالة. (ينظر : عبد السلام المسدي : نفسه ص240)

7) ينظر : عبد السلام المسدي : نفسه، ص 44.

8) حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1988، ص108.

يسخرونه لحاجتهم في التعبير باختيار ما يناسبهم و الأسلوب هو ممارسة الاختيار بحسب ما تحوزه قوانين اللغة»[1]

ويرى غراهام هاف (GRAHAM HOUGH) أن أتباع بالي على الرغم من اهتمامهم بالخطاب الأدبي إلا أن أعمالهم لم تتعدى ميدان اللسانيات، وذلك لأنهم لم يحاولوا الغوص في أعماق الإبداعات الأدبية من الجانب الفني والإبداعي، بالقياس إلى تقنية الملاحظة المضبوطة التي تميز د راساتهم[2]

ب)الأسلوبية النفسية :

يمثل هذا الاتجاه مرحلة حاسمة في تاريخ الأسلوبية بعد مرحلة التأسيس على يد بالي، باتخاذ النص الرّاقي موضوعا للدراسة، وذلك بالانطلاق من بنيته اللغوية للولوج إلى نفسية مبدعه، وعمد بذلك إلى تتبع العلاقة بين الأسلوب والمبدع، و«النفاذ بتجربة نفسية خاصة أفرزت إنتاجا لغويا خاصا»[3]

ويعد الألماني ليو سبتزر (LEO SPITZER)[4] أبرز رواد هذا الاتجاه، والذي تطورت بفضله النظرة إلى علم الأسلوب بتوجهه إلى دراسة النصوص الأدبية في ضوء أسلوبية معاصرة، مقيما بذلك جسرا بين الدراسات اللغوية والأدبية، وبهذا أحدث تحولا أساسيا وجوهريا بتوظيف اللغة في دراسة الأسلوب الفردي للمبدع، عن طريق الكشف عن «ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية»[5]

وأسلوبيته بحثٌ «عن الأصل الاشتقاقي الروحي أو الجذر النفسي لمجموعة من السمات الأسلوبية... تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشفة عبر اللغة أسلوبها ، الذي يترشح عنه وضع نفسي معين»[6] ، واستخدامه لعبارة : "الأصل الاشتقاقي" تعكس مرجعيته في استلهام اللسانيات ومحاولة تطبيقها على الأسلوبية.

وعلى الرغم من أهمية ما حققه هذا الاتجاه من إنجازات في حقل الدراسات الأسلوبية، إلا أن التصور الذي ينبني عليه قد لحقه قصور في استيعاب النص وتحليله، «فالصبغة الانطباعية التي أُخذت على "سبتسر" وعلى المثالية الألمانية بأكملها و نزعتها

---

1) نفسه، ص 108.

2) غرا هام هاف : الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1958، ص 40.

3) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2007، ص118.

4) ليوسبتزر (1887-1960)، عالم لغوي نشأ في النمسا وتكون في ألمانيا و تخصص في فرنسا ، من مؤلفاته : دراسات في الأسلوب و الأسلوبية. (ينظر : /www.universaliis.fr/encyclopidie/ leo-spitzer / 13- 08- 2016)

5) موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، اربد – الأردن، ط 1، 2002، ص 11-12.

6) حسن ناظم : البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص 35.

إلى الرؤية الشاملة للأعمال من خلال التركيز على ملمح رئيسي قد يخطئ في استقطاب خواصها»[1] ومن مآخذ أصحاب هذا الاتجاه –أيضا– اعتبارهم بأن «كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية»[2] ، إذ يصعب تتبع كل الصيغ اللغوية في كل نص واعتمادها منهجا يمكن أن يسري تطبيقه على النصوص الأخرى، وذلك لتفرد كل نص أدبي بسماته النوعية إلى جانب قصور هذا المنهج باعتبار «اللغة والصيغ البيانية اللغوية المستخدمة، ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي، أي أنها مجّرد جانب واحد فقط من خصائص النص»[3]

ج) الأسلوبية البنيوية:

لقد كان لرومان جاكبسون (ROMAN JAKOBSON)[4] أثر كبير في التأسيس للتحليل الأسلوبي، وبخاصة البنيوي منه، إذ كان منطلقه في ذلك أن «الأدب أبعد من المعنى، و العمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأن الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب»[5]

وتحليل الخطاب الأدبي عند جاكبسون يركز على ثلاثة جوانب :

أ- هندسة القصيدة (تحديد المقاطع الشعرية، المفردات، التراكيب...)
ب- الجانب الدلالي : علاقة الكلمات مع بعضها، أثر العلاقة.

ج- وأخيرا تفاعل الشكلي والدلالي في وحدة جدلية لوجود علاقة مستمرة[6]

ويعد ميشال ريفاتير (MICHAEL RIFFATERE)[7]، من أبرز من ساهموا في تأصيل "الأسلوبية البنيوية" بوضعه لمجموعة من الأسس والمبادئ التي تفاعلت مع أفكار غيره وذلك من خلال مجموعة من المقالات النقدية والأدبية، التي توّجت بكتاب في السبعينات من القرن الماضي تحت عنوان : "محاولات في الأسلوبية البنيوية"، وهي «تعنى في

---

1)- نفسه، ص71.

2) محمود عياد : الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف) - مجلة فصول، مج 1، ع2 ، 1981، ص129.

3) المرجع السابق، ص 129.

4) رومان جاكبسون (1896- 1996)، من رواد الشكلانية الروسية، ومن أهم المفكرين اللسانيين في القرن العشرين، ساهم في تأسيس حلقة براغ اللغوية، من آثاره : الشعر الروسي الحديث وأبحاث في اللسانيات العامة وثمانية أسئلة حول الشعرية. (ينظر: دافيد كارتر : النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق- سوريا، ط1، 2010، ص37)

5) رجاء عيد : البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث، ص 48.

6) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، ط1، 1989، ص 142.

7) ميشال ريفاتير أستاذ بجامعة كولومبيا ، اختص بالدراسات الأسلوبية في مطلع العقد الخامس من القرن الماضي، و أبرز مؤلفاته : "محاولات في الأسلوبية البنيوية" (المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص247)

تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم»[1] ومن ثمة «الكشف عن نمط الإبداع الفني كما تحقق بأدوات لغوية مخصوصة»[2] فمدار التحليل الأسلوبي عند ريفاتير هو النص في ذاته دون الالتفات إلى ما هو خارج النص من اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية «فالنص الأدبي –فقط– هو مادة الدراسة وليس التحليل الاجتماعي أو النفسي»[3] لذلك فهو يقترح مقاربة شكلية للنصوص «فالتحليل الشكلاني هو الذي يختص بملامسة الظاهرة الأدبية في النصوص لأنه يهتم بما هو خاص فيها، ويركز على النص ذاته، وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين كلماته»[4] على اعتبار أن «النص الأدبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته حتى لكأن النص هو معجم لذاته»[5]

فالناقد الأسلوبي «ينطلق في البحث من النص الذي هو صرح مكتمل البناء ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج، فهو يسخر جهوده كلها لتتبع سمة الفردية في النص الأدبي»[6]

والأسلوبية مثلما تجلت عند ريفاتير تهتم –بالدرجة الأولى– بالقارئ باعتباره جزءا من عملية التوصيل، و يُعتمد عليه في تمييز بعض الوقائع الأسلوبية داخل النص الذي يصبح «قوّة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بوساطة إبراز عناصر سلسلة الكلام»[7]، وقد غدا القارئ طرفا منتجا للنص وعنصرا هاما في إنتاج الدلالة، ومن خلاله تتحدد قيمة النص حسب ريفاتير الذي يرى بأن «النص مدين في وجوده لمباشرة القارئ له، أو بكلمة أخرى وجود غير محقق لا يتم ظهوره و تنفيذه إلا بقراءة القارئ له»[8]

---

1) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 82.

2)- نفسه، ص91.

3) michale riffaterre : essais de stylistique structurale, présentation et trad daniel delas, et flammarion, paris, 1971,p7.

4) michale riffaterre : la production du texte, collection poétique , seuil, paris, 1979, p89.

5) عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، ص 52.

6) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 94.

7) يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية، المطبعة الأهلية، الأردن، ط1، 1999، 162.

8) طارق البكري : الأسلوبية عند ميشال ريفاتير www.diwanarab.com ، تاريخ الاطلاع : 16- 10- 2012.

4)ابن حمديس الصقلي :

أ)مولده ونشأته :

الشاعر «هو أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي، السرقوسي، الصقلي، ولد في سرقوسة (سيراكوزة)، في جنوب الساحل الشرقي من جزيرة صقلية، سنة 446هـ. ونشأ فيها. وفيها قضى شبابه»[1]. وتتفق المصادر على أنه «عربي، ينتمي إلى كندة، وهي من فرع ينتمي إلى الأزد، وهما من سلالة قحطان باليمن، رحل بعض أصوله من جنوب الجزيرة العربية إلى شمالها، ثم استقر بهم المقام في بلاد المغرب والأندلس»[2]، وبالرغم من ذلك إلا أن نزعته الوطنية تطغى على نزعته القبلية مثلما يشهد به ديوانه.

نشأ ابن حمديس في أسرة عربية محافظة ومتدينة، فجدّه محمد قد عاش ثمانين عاما قضاها في العبادة والنسك، كما يتجلى في رثائه له :

تَنَسّـكَ فِي بِرٍّ ثمانـين حِجَّــةً[3]   فيا طولَ عُمْرٍ فيه فَرَّ إلى الرّبِّ[4]

وللشاعر ولد اسمه محمد وقد «ذكره ابن بشرون في المختار وذكر أنه أشعر من والده عبد الجبار وأورده في شعراء الغرب الأوسط ووصفه في الشعر بحسن النمط»[5]، ولابن حمديس زوجة توفيت قبله، وهي أم ولديه أبي بكر وعمر.

و بالرغم من النشأة الدينية التي نشأها ابن حمديس إلا أنه أمضى شبابه في اللهو والمجون، فكان منغمسا في المتع والملذات، ويتردد مع أترابه وأصدقائه على مجالس الشراب والحانات والأديرة، وعلى المعازف والمراقص. وهذا الصنف من الحياة ترك في نفسه أثرا بليغا، بخاصة وأنه لم يكتف منه[6].

---

1) فؤاد أفرام البستاني : ابن حمديس منتخبات شعرية، سلسلة النوابغ، منشورات دار المشرق، بيروت، ط2، 1982، ص395.

2) سعد إسماعيل شبلي : ابن حمديس الصقلي حياته من شعره، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص98.

3) حِجَّةً : السنة. (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة حجج، ص779)

4) ابن حمديس : الديوان، ص61.

5) العماد الأصفهاني : خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، تحقيق آذرتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر، 1971، ج2، ص 207.

6) ينظر: إحسان عباس : العرب في صقلية دراسة في التاريخ والأدب، دار المعارف، مصر، د.ت،ص 235، وكذلك ابن حمديس : نفسه، ص 7، وينظر أيضا : فؤاد افرام البستاني : ابن حمديس، ص 396.

ولا شك أن الشاعر قد شارك مع شباب جيله في الدفاع عن وطنه الذي أخذت مدنه تتهاوى الواحدة تلو الأخرى على أيدي النورمان[1]، وشاهد بعض المعارك البرية والبحرية، مما ألهب في نفسه جذوة الحماسة، وأمده بذخيرة من الوصف ساهمت في تشكيل صوره ومعانية [2]

ب)رحلاته:

رحل ابن حمديس من صقلية سنة 471 هـ، ويتفق المؤرخون على أن إفريقية كانت أول محطة لابن حمديس بعدما ترك صقلية، ولكنهم لم يحدّدوا أين استقر بالضبط وكم أقام فيها، وكانت الأندلس ثاني محطة له لكن يبقى زمن وصوله إليها وأول مكان نزل به مجهولين[3].

ويخبرنا ابن حمديس نفسه بأنه لما انتقل إلى اشبيلية بقي خامل الذكر مدة من الزمن لم يلتفت إليه المعتمد ولم يعبأ به حيث قال: «أقمت بإشبيلية لما قدمتها على المعتمد بن عباد مدة لا يلتفت إلي ولا يعبأ بي، حتى قنطت لخيبتي من فرط تعبي وهممت بالنكوص على عقبي، فإني لكذلك ليلة من الليالي في منزلي إذا بغلام معه شمعة ومركوب، فقال لي: أجب السلطان، فركبت من فوري ودخلت عليه فأجلسني على مرتبة فنك وقال لي: افتح الطاق التي تليك، ففتحها، فإذا بكور زجاج على بعد، والنار تلوح من بابيه وواقده يفتحها تارة ويسدهما أخرى، ثم دام سدّ أحدهما وفتح الآخر، فحين تأملتهما قال لي أجز:

انْظُرْهُما في الظَّلامِ قَدْ نَجَـما فقُلتُ : كما رَنا في الدّجنّةِ الأَسَدُ
فقال : يَفْتَحُ عَيْنيهِ ثُمّ يُطْبِقُهما فِعْل امـرئٍ في جُفونِـهِ رَمَـدُ
فابتَـزّه الـدّهْرُ نورَ واحِـدَةٍ وهَلْ نجا من صُروفِـهِ أَحَـدُ

فاستحسن ذلك وأمر لي بجائزة سنية وألزمني خدمته»[4]، وقد مدح ابن حمديس المعتمد بن عباد في أربع عشرة قصيدة، وهذا ما يشهد به ديوانه[5].

1) كان النورمان أو الفيكنج (vikings) من الأمم البحرية العريقة التي تسكن في البلاد الاسكندنافية، أي السويد والنرويج، والدانمارك الحالية، وكلمة النورمان تعني سكان الشمال، وقد استولى النورمان على صقلية نهائيا عام 484. (ينظر : خليل ابراهيم السامرائي، عبد الواحد ذنون طه، ناطق صالح مطلوب : تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2000، ص131. وينظر : إحسان عباس، العرب في صقلية دراسة في التاريخ والأدب، ص129- 132)

2) ينظر: علي مصطفى المصراتي : ابن حمديس الصقلي، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، 1963، ص5.

3) فؤاد أفرام البستاني : ابن حمديس، ص400

4) ابن حمديس : الديوان، ص467.

5) ينظر : المصدر السابق، ص124، وص125، وص145، وص147، وص148، وص177، وص179، وص197، وص206، وص335، وص338، وص341، وص379، وص387.

وعندما سَجَنَ يوسفُ بن تاشفين المعتمد بن عباد في أغمات بإفريقية، بقي ابن حمديس وفيا له وتبعه إلى منفاه سنة 484 هـ، وكان يتردد عليه في سجنه إلى أن وافته المنية، وقد أقام بإفريقيا بعد مغادرته للأندلس ما يزيد عن نصف عمره، وفي هذا الدور من حياته عاش متنقلا بين أغمات وسلا والمهدية وبجاية وبونة وتاجنة وقابس وسفاقس وميوركة وسبتة، يتكسب بشعره، فمدح بني علناس ورجال دولتهم، وبني زيري وبني خراسان.حتى توفي[1].

ج) وفاته :

عمّر ابن حمديس ثمانيين (80) سنة، وفي أواخر حياته فقد الكثير من الأمور مما أتعبه وأرهقه، إذ فقد شبابه، و فقد العديد من أقربائه وأحبائه، وضاع وطنه الذي لم ينسه طوال حياته، وكُفَّ بصره، ويذكر أبو الطاهر أحمد بن محمد السلفي (تــ 576هـ) أن ابن حمديس الصقلي دخل يوما «على صاحب بونة كرامة المنصور بعد أن كُفَّ بصره فقال : كيف حال الشيخ؟ فقال : كيف حال من كان صاحب عينين فصارتا غينين. فاستحن كلامه وقال : خذ هذه العصا وتعكز عليها فمد يده فوجده غلاما باعه بعد ذلك بثلاثين دينارا»[2]

وهو على هذه الحال من الضعف والمعاناة حتى وافته منيته في شهر رمضان سنة خمسمائة وسبع وعشرين للهجرة بجزيرة ميورقة[3] ودفن جنب قبر ابن اللبانة الشاعلر المشهور، وقيل بجاية[4] في الجزائر، والمرجح أنه دُفن في بجاية، لأن الذي دفن في ميورقة بجانب ابن اللبانة هو أب العرب الصقلي، فخلط الناس بينهما[5]

1) ينظر: نفسه، ص 11 وما بعدها.

2) أبو الطاهر أحمد بن محمد السلفي : معجم السفر، تح : عبد الله عمر البارودي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، د.ط، 1993، ص278.

3) ميورقة : جزيرة في شرقي الأندلس بالقرب منها جزيرة يقال لها منورقة، بالنون، كانت قاعدة ملك مجاهد العامرين وينسب إلى ميورقة جماعة منهم : يوسف بن عبد العزيز بن علي بن عبد الرحمن، أبو الحجاج اللخمي الميورقي الأندلسي الفقيه المالكي. (ياقوت الحموي : معجم البلدان، مج5، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط، 1977، ص246)

4) ينظر: ابن خلكان : وفيات الأعيان، ج3، ص215.

5) ينظر : إحسان عباس : العرب في صقلية، ص239.

د) شعره:

تجمع كتب الأدب على شاعرية ابن حمديس وفحولته وبراعته في نظم الشعر وغزارة شعره الذي صور حياة عصره وما فيه من أحداث، فقد أثنى عليه ابن بسام(1) بقوله : «شاعر ماهر يقرطس أغراض المعاني البديعة ويعبر عنها بالألفاظ النفيسة الرفيعة، ويتصرف في التشبيه ويغوص في بحر الكلام على در المعنى»(2)، ووصفه ابن دحية(3) بأنه «شاعر جيد السبك، مليح الاستعارة، حسن الأخذ، لطيف التناول، رقيق حواشي المعاني، عذب اللفظ»(4)

فشعره وفير المعاني ناصع الأسلوب واسع الخيال، إضافة إلى تنوع موضوعاته وأغراضه، ومن أهم الموضوعات التي اشتمل عليها : المدح والفخر والغزل ووصف الخمر ووصف الطبيعة والحكمة والزهد والرثاء، وخلا من الهجاء، إلا أن الموضوع الأثير لدى الشاعر هو الغربة والحنين، والذي رافقه حتى في قصائد المدح، فبالرغم من اغترابه طوال حياته إلا أنه لم يرض بغير صقلية وطنا، والتي نظم فيها أشعارا غاية في الصدق والرقة، على شاكلة قوله :

ذكـــــرتُ صقلّيةً والأسى   يُهيّــجُ للنـــفس تذكـــارَها
ومنـــزلة ًللتَّـصابي خَلَـتْ   وكان بنو الظرف عُمَّـارَها
فإن كنتُ أُخرجت من جنّةٍ   فـــإنّـي أُحـــدِّث أخـــبارَها

---

1) أبو الحسن عليّ بن بسّام الشَنْتَريني التغلبي (450- 542هـ) أديب وعالم في اللغة وشاعر أندلسي. ولد بشَنْتَرين غربي الأندلس، وهي اليوم في البرتغال إلى الشمال الشرقي من لشبونة العاصمة، على الضفة اليسرى لنهر التاجُه. صَنَّفَ كتاب "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " والذي يعد من أهم المراجع الأدبية والحضارية في بلاد الأندلس . (ينظر : محمد عبد الله عنان : تراجم إسلامية، شرقية وأندلسية، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1970، ص298 وما بعدها. وينظر أيضا : ياقوت الحموي : معجم الأدباء، ج4، ص1664. وابن سعيد المغربي : المُغْرِب في حلى المَغْرِب، ج1، تح/ تع/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، د.ت، ص417- 418)

2)ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع، مج1، تح : إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1979، ص320.

3) ابن دحية الكلبي (544 - 633 هـ)، هو : عمر بن الحسن بن علي بن محمد، أبو الخطاب، ابن دحية الكلبي الأندلسي: أديب، ومؤرخ، وحافظ للحديث، من أهل سبتة بالأندلس .ولي قضاء دانية. ورحل إلى مراكش والشام والعراق وخراسان، واستقر بمصر .وتوفي بالقاهرة. من تصانيفه : المطرب من أشعار أهل المغرب، و التنوير في مولد السراج المنير، ما وضح واستبان في فضائل شهر شعبان، تاريخ الأمم في أنساب العرب والعجم. (ينظر مثلا : ابن خلكان : وفيات الأعيان، ج3، ص448- 458، وشمس الدين الذهبي : سير أعلام النبلاء، ج22، ص389 وما بعدها، وأحمد بن محمد المقري التلمساني : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج2، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط، 1968، ص99 وما بعدها)

4)ابن دحية : المطرب من أشعار أهل المغرب، تح : إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، أحمد أحمد بدوي، دار العلم للجميع للطباع والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص54 .

ولولا ملوحة ُمــاء ِالبـكا حَسِبْتُ دمـوعيَ أنهــارَها[1]

ومن مدحه قوله في القاضي ابن القاسم بسلا :

أســائلُ عن دارِ السمـــاح وأهْــلِهِ ولا دارَ فيها للسماح ولا أهـلُ
ولولا ذُرى ابن القاسمِ الواهبِ الغنى لما حُطَّ منها عند ذي كَرَم رحل
تُخَـفِّضُ أقــدارُ اللئــامِ بلـــؤمـهم وَقَدْرُ عليّ من مكـــارمِهِ يعلـــو
فتى لم يُفَــــارِقْ كفَّـــهُ عَقْـدُ مِنّـــة ولا عِرضهُ صونٌ ولا مالهُ بذلُ
له نِعَمٌ تخضَـــرّ منـــها مَـــوَاقِـــعٌ ولا سِيمَا إن غَيّرَ الأفقَ المحـل
ورحبَ جَنَابٍ حيــن ينـزلُ للقِـــرى وفصلُ خطابٍ حين يجتمع الحفل
ووجهٌ جميلُ الوجـــه تحسبُ حـرّهُ حساماً له من لحظ سائله صقـل
مُــروَّعَـــــة أموالـــهُ بعطـــائهِ كأن جنوناً مسّها مِنهُ أو خَبْـــل
وأيّ أمـــانٍ أو قـــــرارٍ لخــــائف على رأسه من كفّ قاتله نصـل[2]

ويقول متغزلا :

أذَبْتَ فـؤادِي، يا فَديتُكَ، بالعَــتْبِ ولـو بتَّ صبّاً مـا عنُفْتَ على صـــبِّ
وقــاتِلَتي بينَ الغـــواني كـــأنّهَا مُصَـــوَّرةٌ بالعيــنِ في حَبَّـــةِ القــلبِ
حَياةٌ، ولكـنْ طَـرْفُـها ذو منيَّـــةٍ أما يُتَوَقَّى المـوتُ من طَـرَفِ العضبِ
شكَـوْتُ إليها لَوْعةَ الحُبِّ فانْثَنَتْ تقــولُ لتَـرْبَيـها : وما لـوعـة الحُـبّ؟
فَقيـلَ : عـذابٌ لو أحطت بِعِلْـمِهِ لَجُدْتِ على الصّادِي[3] **بماءِ اللّمَى العَذْبِ**
وقاكِ ِ الهوى، إذْ لم تذوقيه، ضُرَّهُ وَهَلْ تُحْدِث ُالخَمـرُ الخُمـارَ بلا شُرْبِ[4]

ويصف الخمرة فيقول :

وَوَرْدِيَّة ِفي اللوْن والفَوْحِ شُعشِعَتْ[5] **فأبدتْ نجوماً في شُعاع من الشمس**
نَفيتُ همــومَ النفسِ منها بِشُـرْبَةٍ دَبيـبُ حُميّـاها يـرقّ عـن الحِـسِّ
كـأن يَدي من فِضّــةٍ فـإذا حَــوَتْ زُجـــاجتَها عـادَتْ مُذَهَّبَـة َالخمْــسِ[6]

---

1) ابن حمديس : الديوان، ص189.

2) نفسه، ص476.

3) الصادي : العطشان (ابن منظور، لسان العرب، مادة صدى، 2422).

4)ابن حمديس : الديوان، ص45- 46.

5) شعشع الشراب : مزجه بالماء (ابن منظور، نفسه، مادة شعع، ص2279)

6) ابن حمديس : الديوان، ص266.

ومن جميل وصفه قوله يصف نهرا :

وَمُطَّرِدِ الأجـزاءِ يصقــل مَتْنــهُ صبا أعْلَنَتْ للعين ما في ضميرهِ
جريحٌ بأطراف الحصى كلما جرى عليـها شكـا أوجـاعَـهُ بخـريرِه[1]

أما الزهد فمنه قوله :

أرى لك نفساً في هـواكَ مُقيمةً وقد طالَ ذا منها، لكَ الويل، فاقْصرها
وكـم سيّئاتٍ أُحْصِيتْ فَنسيــتَها وأنْـتَ متى تقــرأ كتــابَكَ تذْكــرْهــا
فيا ربِّ ِإني في الخضـوع لقائلٌ : ذنوبي عيــُوبي يَوْمَ ألقـاك فاستـرها[2]

هـ) آثاره وثقافته:
لقد ألف ابن حمديس –إضافة إلى ديوانه الذي عرف شهرة واسعة- كتاب تاريخ الجزيرة الخضراء من بلاد الأندلس إلا أنه لم يصلنا[3]

ويكشف لنا ديوانه -إضافة إلى تضلعه في التاريخ- عن سعة ثقافته وتنوع عناصرها ومشاربها، إذ تظهر ملامح الثقافة الإسلامية بداية من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كما يتضح إلمامه بعلوم اللغة من نحو وعروض وبلاغة وغيرها، علاوة على اهتمامه بالعلوم المختلفة كالفلسفة والطب والفلك والكيمياء وغيرها[4]

ويُعلِمنا ديوانه باطّلاعه على أشعار فحول الفصاحة العربية في شتى العصور التي سبقت عصره ابتداءً من العصر الجاهلي مرورا بالعصرين الأموي والعباسي، من أمثال: امرىء القيس، والفرزدق، وجرير، وأبي العلاء المعري، وأبي نواس... وغيرهم[5].

1) المصدر السابق، ص266.

2) نفسه، ص258.

3) حاجي خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص290.

4) سعد إسماعيل شلبي : ابن حمديس الصقلي حياته من شعره، 140- 141.

5) ينظر : ابن حمديس : الديوان، ص82، 190، 210، 245، 327، 397.

الفصـــــل الأول

البنـاء الصوتي

1) الوزن و القافية و قيمتهما الأسلوبية

أ- المنحى العام للأوزان
ب- الترخص العروضي
ج- الصوت القافوي في بنية الخطاب الشعري
د- الروي و إنتاج الدلالة

2) عناصر الهندسة الصوتية.

أ- التوازي الصوتي على مستوى الحرف.
ب- التوازي الصوتي على مستوى الكلمة.
1. التكرار اللفظي
2. رد العجز على الصدر
3. تماثل البدايات.
4. التجنيس
ج- التوازي الصوتي على مستوى التركيب
1. التكرار المركب.
2. التوازي النحوي.

تعد اللغة أهم ظواهر المجتمع التفاهمية والتخاطبية، وأكثرها ارتباطا به، إذ تعكس خصائصه، و تواكب تحولاته صعودًا وانحدارًا، وهي في أبسط مفهوم لها -حسبما جاء به ابن جني- «أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]. فهذا المفهوم - فضلا عن تلميحه إلى الجانب المنفعي للغة- يؤكد بأن الصوت الإنساني من أبرز مكونات البناء اللغوي، ومن أهم مظاهره. وهو كذلك بالنسبة للأسلوب ما دام هذا الأخير هو «العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب»[2]

ودلالة هذا أن الأسلوب يجسد الخصائص النوعية للنص والطريقة التي ينتظم بها، وهذه السمات تنشأ من تفاعل وتضافر عدّة مستويات، منها المستوى الصوتي، لهذا يعتبر المستوى الصوتي من مستويات التحليل الأسلوبي.

وما دامت المدونة ديوان شعر فالتحليل الصوتي يتناول «المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الدّاخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري»[3].

في إطار ما يسمى بالإيقاع الخارجي والدّاخلي، وكلاهما معا يوظفهما الشاعر لخدمة الدلالة وإيصال تجربته الشعورية للمتلقي.

1-الوزن و القافية وقيمتهما الأسلوبية:

تعد الموسيقى ركنا أساسيا في الشعر، وهي ذات وظيفة بنائية وإيحائية لا يمكن الاستغناء عنها، بل تعد معيارًا يتميز به الشعر عن باقي فنون القول، لأننا«حين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن البناء بالموسيقى يتقدم عن البناء بالصورة، لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي تخرج عن دائرة الشعر...فالبناء بالموسيقى في القصيدة العربية لا يعد تعسفًا، ولا تحجرًا بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي، ويعد ظاهرة حضارية انطلاقًا من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية التي تقدم التجريد على التجسيد»[4] ونظرًا لأهمية هذا العنصر فقد أكد عليه النقاد القدماء واعتبروه عماد الشعر، فهذا قدامة بن جعفر يعرّف الشعر فيقول عنه : «قول موزون

1) ابن جني : الخصائص، ج1، تح : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية، القاهرة ، د.ط، د.ت ، ص33.

2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص90.

3) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998، ص22.

4) صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993، ص18.

مقفى يدل على معنى»[1]. وهذا ابن رشيق القيرواني يركز على الوزن فيقول : «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[2].

والوزن في الاصطلاح العروضي هو : «سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة من البيت مجزأة إلى مستويات مختلفة كالشطرين والتفاعيل والأسباب والأوتاد»[3]؛ أي أن الوزن يتولد من تعاقب الحركات والسكنات، هذا التعاقب تتشكل منه وحدات صوتية كالأسباب والأوتاد التي تنتظم بدورها في وحدات صوتية أكبر تسمى التفعيلات، وبانضمام التفعيلات إلى بعضها يتكون البحر.

لقد تنبه القدماء إلى وجود علاقة بين الوزن والمعنى مثلما نلمحه في نصيحة أبي هلال العسكري للشاعر المبتدئ حين قال : «وإذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها... فمن المعاني ما تتمكن نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ...أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك... ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا»[4]، وقريب من هذا ما ذهب إليه ابن طباطبا : « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وقد أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن يسلس له القول عليه»[5]، ومن بعدهما جاء حازم القرطاجني يقرر- مباشرة- ويربط بين الأوزان الشعرية والأغراض والمعاني فيجعل لكل غرض وزنا يلائمه، وفي ذلك يقول : «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية

---

1) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص64.

2) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1، تح : عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 2001، ص121.

3) مصطفى حركات : أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر،القاهرة- مصر، ط1، 1998، ص07.

4) أبو هلال العسكري : الصناعتين الكتابة و الشعر، حققه و ضبط نصه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1998، ص157.

5) ابن طباطبا : عيار الشعر، تح/ تع/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، ط3، د ت، ص 43.

الرصينة وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أواستخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد»[1].

أما المعاصرون فانقسموا بين مؤيد لفكرة الربط بين الوزن والغرض وبين معارض لها، ومن المؤيدين نذكر سليمان البستاني الذي نقتطف له كلاما عن الوافر مثلا؛ إذ يقول : «الوافر ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي»[2] أما الرافضون لهذه الفكرة فهم كثيرون، منهم : إبراهيم أنيس، ومحمد غنيمي هلال، ومصطفى هدارة، وشكري عياد، وشوقي ضيف ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل، وحسين بكار»[3]، فمحمد غنيمي هلال مثلا يستند في رأيه إلى حجة مفادها أن العرب كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر، كما يستدل بالمعلقات التي تتشابه مضامينها لكنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، وكذلك مراثي المفضليات التي جاءت على أوزان الطويل والبسيط والخفيف والكامل[4].

أ-المنحى العام للأوزان :

على الرغم من المساعي الحثيثة للخروج عن القاعدة العروضية الخليلية، والمحاولات الرامية إلى زعزعة أركانها، وتحديثها، وإدخال تغييرات عليها، بحجة أنها أصبحت لا تواكب العصر، إلا أنها لا تزال السبيل الأمثل، والوسيلة الأنجع لدراسة الإيقاع الشعري بخاصة إذا تعلق الأمر بالنص الشعري القديم، لذلك لا مناص من اعتمادها في تحليل البنية الإيقاعية لديوان ابن حمديس الصقلي، مع الاستفادة من بعض الآراء والنظريات الحديثة في هذا الميدان، لعلنا نستطيع -من خلال ذلك- تفجير الطاقة الإيحائية القصوى الكامنة وراء الوزن والقافية، ولعلنا نوفق في حمل النص على البوح بمكنوناته، وبعض أسرار الإبداع فيه، وعلى الكشف عن مغيباته من بوابة الموسيقى الخارجية، ومن ثمة بيان خصائص البنية العروضية وكيفية تشكلها.

يضم ديوان ابن حمديس الصقلي ثلاث مئة وثلاثة وسبعين (373) قصيدة، منها مئة واثنتان وثمانون (182) مقطوعة تتراوح بين البيت والستة أبيات، و يحتوي الديوان كله على ست ألاف ومئتين و ثلاثة وخمسين(6253) بيتا.

---

1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007، ص266.

2) سليمان البستاني : الإلياذة والشعر العربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس، ط1، 1998، ص 22.

3) ينظر : حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ط2، 1982، ص166.

4) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، د.ط، 1997، ص 441.

ويلاحظ أن عدد المقطوعات يقارب نصف العدد الكلي للقصائد، وهي نسبة لا يستهان بها، قد يبررها كونه لم ينعم بالاستقرار طيلة حياته، فقد عاش معظمها غريبا عن وطنه، يجوب الأمصار ويعتسف الفلوات، يقول عن ذلك :

فكـأني خُلقتُ جـوّابَ أرضٍ أصلُ العزم حشوها وهي تقطعْ
وكأنّي في مِقْوَلٍ من زماني مَثَــلٌ وافـدٌ على كـلّ مسمــع(1)

وربما لأنه يميل إلى تسجيل ومضات انفعالية مرتبطة بمواقف حياتية عابرة، يعبر عنها ثم يمضي في سبيله، فقد تغزل -في قصائده القصيرة- ووصف مظاهر الطبيعة الحية منها والجامدة، ومجالس الأنس والشراب، ووصف آلات الحرب، وبعض الأدوات الحضرية مثل : القلم والشمعة، والثريا، إضافة إلى دواع حضارية ونفسية أخرى.

لقد نظم الشاعر قصائده ومقطوعاته على ثلاثة عشر(13) بحرا تتوزع على النحو الذي يوضحه الجدول الآتي :

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية	عناوين القصائد(2)
الطويل	114	%30.56	وقاك الهوى –في عروق النار ماء –مخادعة الهوى –تُطْعَمُ فتُطْعِمُ –هلال طالع –حنين النيب –خطاب الرزايا –الكحل جمان –العقرب –هو الملك الحامي –من السادة الغرّ –نعوذ من الشيطان –لنا في الروم قتل –كواكب نار –طَيّبةُ النفْح –مسك شبابي –رضاب قراح –خمرة –بئس السرور –يا أملح العينين –عطاؤك يعفو –يسلو ويأسى –راقصات –لما تلاقينا –راقصة –الشمس تحسده –أدهم –في أذنه مقلة –سليل ملوك -نعاه الدهر –بكى فقدك العز –جوارح أعينها خزر –نيلوفر –نهر –جدول في بركة –أعين الزهر –وساقية –له بيعة –كفَى سيفُكَ الإسلامَ – أنجم زهر –أنفاسه معنبره –لك النصر –أحور –ذنوبي عيوبي –صُنْتَ دينَ الله –فدتك النفس –وأمراضنا –صقلية وسرقوسة –دبيب حمياها –ولما التقى الأجسام –طعن نجلاء –سيف – حِكَمٌ –إلى الله أشكو –لها نفس يُحْيي –فعُوضت شيبا –نصائح –تحسبه عمودا –عسى للرضى –إذا مشطَتْ –كل فراق موجع –ومحسودة –

1) ابن حمديس : الديوان، تعليق يوسف عيد، دار الفكر العربي، لبنان ط1، 2005، ص 287.

2) عناوين القصائد من وضع محقق الديوان.

				نيران أضلعي –أيا جزعي – شمعة –إن العُلى لتهزُّ بي -دعوا عبراتي –صفا لي – أحن إلى العشرين –كريح –غزال تراني – لك المُلْك والسيف –لها نَجَلٌ –لها حمرة الياقوت –وذات دلال –ياصدق ما قالوا – أشيمُ الثريّا –وناطقة بالراء –بقاء لنفس – حماليقه حمر –حَمَيْتَ حِمى الإسلام –زرافة –وذي رونق –ينام كوقف العاج –تَوْبَةٌ – شَيّبه الهم – وطيّبة الأنفاس –لك زمانٍ واعظٌ –بلاد تلاقيني –بني الثغر –ليهنئ بني الإسلام –كمن حَمِيَتْ أحشاؤه –سلام عليكم –أبا الحسن اسمع –يسوس الورى –لسانُ الفتى –ابنة الكَرْمِ –رمى الموت –ترى قدّها –ولو شئتُ يوماً –وفضفاضة –زمامُ الملك في يده –وأنتَ مقيمٌ –البحرُ صعبُ –قَصَرْتُ زماني –تخالفت النياتُ –جناحي –وناهدةٍ – وليثٍ -أبقتْ صروفُ الدهرِ –من دمي مدادي –ومشمولةٍ –من شيم الإنصاف –مصلوبٌ.
الكامل	تام	67	%19.57	زَبَرْجَدِيّات –فارقتكم –مَلِكَ القلوبَ –يا حُسْنَ ساقية –لَمْ يَدْرِ –حامي الحقيقة –النارنج – أنجمها دَرَقٌ –الدمع ينطِقُ –مجلس لذة – مُهَنّدٌ –مَلِك رعى الدنيا –نعي"دُهيتُ بِه –جامٌ –يا ابن السيادة –مِرآةُ قَيْنٍ –قَدَحَ المشيبُ – الأرض في يمناه حلقة –كم من فلاة جُبْتُها – دون عنوان (ص177) -صَدَعْتَ كتائبه – لمياء تنطق –عصابة –متقدّمٌ مِنْ صبره –هنّ الحسان –الطيفُ –تلك السجايا –يَبِسَتْ جذوعُهم –بَحْرٌ حكى –في كفك العَزَماتُ – أسعادُ –البَقْ والبَرغوثُ والبَعوض –ابن السماء –كتمتُ سرّكَ –عقيقُ خدّكِ –أزرارُها دُرَرٌ –يُعنِقُ شطُّهُ –جسمٌ عقيقٌ –كأنّ نسيمه مسكٌ - يا جنّتي –وَيْلي –وردُ الخدودِ – ومعطّشات –حَسَمَ المظالمَ –نَهَتِ الكواشحَ عنه –تَعَلّمَتْ ظَلْمي –عام أتاك –والعزُّ أبقى –وَمُديمةٍ –قمرٌ –جنّية بالشوق –أعليتَ بين النجم –لله دَرّك –يا سالباً –أمتطكَ همتكَ – مازلتُ أشرب –باكَرْتُها –وكأنّما شمسٌ – وكأنها نون –بَلَدٌ –لو كنتِ–لا تحسبيني – زادتْ –قد طيب الآفاق –الخمس والخمسون –قصرٌ –لله شمسٌ -عذَّبْتِني (مجزوء الكامل) –يومٌ (مجزوء)–يا جنّةَ الوَصْلِ(مجزوء) -
	مجزوء	06		

				حَسِّنْ غِذاءكَ(مجزوء) –شوقي إليك(مجزوء) –أَكْرِمْ صديقَكَ(مجزوء) –وَمُديمةٍ(مجزوء) -يومٌ(مجزوء)
البسيط	تام	47	%13,94	ريقُ لَمياءَ –الماء حَطَبٌ –هل أَقْصَرَ الدهرُ –رَقْشُهُ الحَبَبُ –ذباب –اقصد بأمرك –جَلاَ مُحيّاك –مجنونٌ –بقيّة البدر –أشكو إلى الله –القلم –عَدْلُ السياسة –دُمْ في جلالة –لا صبرَ عنكِ –قلبه حَشْوه هِمَمٌ –الشبلُ فيه طباعُ الليثِ –السرُّ –الله –وَصَفْتُ حُسْنَكِ –قل للأساة –يرعى الرعايا –إن السفينة لا تجري على اليبسِ –خذ بالأشدّ –رغا وأزبد –سِرْ تَحْظَ باليُسْرِ –يا باقةً –العقرب –لها شراعٌ –ريقتُها –وسابحٍ –لسعَتُها –أعلى الملوك –ويبعثُ اللهُ –عوّل على العزم –الطبُّ يُسْقِمُه –يا صاحبَ الحلمِ –حرّر لمعناك لفظاً –وحالفتكَ سعودٌ –يُمضي لك السيفُ –فَأَنْعم بعيدٍ –عصايَ –تياهةُ الدلِّ –لا ذنبَ للطّرفِ –بالخلق جذلان -لهم رياضُ حتوفِ –طيّارةٌ –ولّى شبابي(مخلع البسيط) –إنّي امرؤٌ(مخلع) -سألتُها(مخلع) –أسلمني الدهرُ(مخلع) –كافورةٌ ومِسْكَةٌ(مخلع)
	مخلع	05		
المتقارب		32	%08,57	لي جَنّةٌ –مُقْلَتُها ذَهَبٌ –إيّاك من قبضته –كلّ ذَنْبٍ مَضَى في الصِّبا –عَفافُ اللسانِ –نجومٌ مطالِعُها في القَنَا –في الشيْب –شوقي إليك –وفتيان صدق –زجاجٌ وخمرٌ –حسانٌ –أرى الشيخ –أجاجُ الدموعِ منَ النرجس –سفن القَفْر –فيا وَصْلَها –عَنَّ الفراقُ –مِنسَرُه ذوشَغا –ومالئةٍ –قددتُ بها الدِّرْعَ –وأبيضَ –أرى الموتَ –خبيئةُ دنٍّ –وَأَدْهَمَ –أبا هاشم –يُبيد العِدا –ريّا العبير –تَسَلَّ بدنياك –بَكَى الناسُ –يدُ الدهرِ جارحةٌ –غَزَوْتَ –وحمّامُ سوءٍ –كؤوس الذنوب
الخفيف		28	%07,50	نفسٌ طبيبةٌ –رَبَّة البُرقُع –سَيْفٌ وَلوجُ –شَيبٌ وخِضابٌ –نحن في جنّة –صبغةُ الوجدِ –يا قليل الوفاء –مَقالُكَ جوهرٌ –حُلْوُ الشمائلِ –دائمُ الملكِ –ثَقُلَتْ خَطْوَتي -مثلٌ وافدٌ –لي قلبٌ –رُبَّ ليلٍ –غزالةُ مسكٍ –لي صديقٌ –ذاتُ لَفْظٍ –هابَكَ الموتُ –قيدُ وحشٍ –هلالٌ

				ـيا رسولي ـأثني عليكَ ـأنتِ في جنّةٍ ـ صرعَى العيونِ ـأدهمٌ ـسَلّمِ الأمرَ ـحُكْمه في الوَرَى ـأبروقٌ
السريع		18	%04,82	النيْلوفِر ـكَفٌّ من الكافور ـباقَةٌ وَمَعشَرٌ ـ في القناعة ـالكذّاب كالمَيّت ـيا ابن العز ـ جار الضراح ـوزاهدٍ ـصبرٌ عليكِ ـ كَرَجْعَةِ السَّهْمِ ـيا دار سلمى ـكأنها راقصةٌ ـذو عِصْمةٍ ـراعي الذّمم ـالنيلوفرُ ـهذا عليٌّ ـكمنجلٍ ـكحطِّ التِّبرِ
الرمل	تام	16	%04,55	يا شقيقَ النَّفس ـأخلاقي رواضٍ ـالعَنبرُ فاحَ ـيا وَهُوبَ العيد ـكأنّ الصبحَ كَفٌّ ـخُتِمَ الفَخرُ به ـبيتُ مجدٍ ـحاكتِ الريحُ ـالله غفورٌ ـهاتِ كأسَ الراحِ ـمُقْلَةُ الرَّحمن ـ كالسيف سَرَى ـفالقُ الهامِ ـمُنْدّاه خصيبُ ـ جُلَّ مِنْ شِبْلٍ ـسكن القلبَ ـدَلُّهُ (مجزوء)
	مجزوء	01		
الوافر		14	%03,75	البحر ـكأنّ الدهرَ مُحسِنُه مُسيءٌ ـوَلَسْتُ مُصَدّقًا ـرُوَيْدكِ ـمحمد المَلِكُ ـعظيمُ الجِدِّ ـناحت الدنيا عليه ـخطابٌ ـماتَ شَعْري ـ سَلِ المَليكا ـوجدتُ الحلمَ ـإشاراتُ الكليمِ ـ وذاتِ ذوائبٍ ـلها سهام
المنسرح		12	%03,21	ماءُ عقيق ـلو دُمْتِ ـوللثريّا جناحٌ ـعِبَرٌ ـ رِئمٌ ـهُبّوا ـجوهرةٌ ـمصفَرّةُ الجسمِ ـ انظرهما ـنفوسنا ـللسحرِ عينٌ ـوللثُّريّا يدٌ
الرجز	تام	03	%01,60	لكلِّ غارٍ فيه ماءٌ ـشيمتُه خمرُ الشّيَمْ ـأيُّ نعيم في الصِّبا ـوللحساب موقفٌ (مجزوء) ـالصيد (مشطور الرجز) ـصيد(مشطور)
	مجزوء	01		
	مشطور	02		
المجتث		04	%01,07	شُقيتُ بعَتْبك ـالصبح شرّ ـمشطت ـالبحرُ صعبُ
المتدارك		02	%0,53	لا زيف به ـصانَ الدّينَ
المديد		01	%0,26	وَسِعَتْ رَحمته
المجموع		373		

فالمتأمل لهذا الجدول وكثرة نتاج الشاعر يقف على حقيقة مفادها أن ابن حمديس شاعر مقتدر، مكثر غزير الشعر، طويل النفَس، ذو شاعرية طيّعة، وذائقة مرهفة لا يؤوده بحر ولا وزن؛ إذ نظم على أغلب الأوزان الخليلية على الرغم من أنه لم يستخدم أوزان : الهزج، والمضارع، والمقتضب، قد يعود السبب إلى قلتها في الشعر العربي القديم فالأخفش يعلمنا بندرة و زني المضارع والمقتضب في هذه الفترة[1].

أما الهزج فقد قال عنه إبراهيم أنيس بأنه «لم يكن معروفا أيام الجاهليين»[2] كما أن ديوان شاعرنا يخلو من الموشحات[3] مع العلم أنه أدرك العهد الذي ازدهر فيه هذا الفن، فضلا عن قضائه ردحا من الزمن في الأندلس، البيئة التي درجت بها الموشحات وأينع ثمرها. قد يكون السبب ثقافته المشرقية، والتي لم تعرف فن الموشحات، علاوة على تأثره الكبير بفطاحل الشعر العمودي أمثال : امرؤ القيس، والفرزدق، وجرير، وأبي العلاء المعري، وأبي نواس... وغيرهم، مما يجعل الخروج على دربهم والتمرد على تقاليدهم أمرا صعبا. وربما يرجع ذلك إلى إيمانه بأن الشعر العمودي قادر على بعث مختلف المشاعر والأحاسيس الإنسانية مهما كان نوعها وبلورة سلوكات المتلقي ومواقفه بما في ذلك الإطراب والإرقاص، طبعا إذا كان مطيّة شاعر حاذق ذوحس موسيقي مرهف، وهذا ما ينطبق على ابن حمديس نفسه، فقد نظم عددا من الغزليات التي تصلح للغناء، وهو يقول عن ذلك في سياق وصفه لمغنية :

وتناولْ نشوةً من روضةٍ   طَلَعَتْ كالشمس بالنّجْمِ عليكْ

تتغنّى بنسيبٍ قُلتُهُ   فهواها راجعٌ منكَ إليكْ[4]

إن الناظر إلى نسب تواتر البحور على مستوى الديوان، يدرك هيمنة إيقاع الطويل على النظام الموسيقي، ثم يليه الكامل وبعده البسيط تاما ومخلعا بنسبة ، وهذه الأوزان الثلاثة هي الغالبة ؛ أي ما يناهز الثلثين، ثم بقية البحور وفق الترتيب التالي : المتقارب والخفيف والسريع والرمل والوافر والمنسرح والرجز والمجتث والمتدارك(الخبب) والمديد.

وإذا قارنا هذه النتائج بالنتائج التي توصل إليها إبراهيم أنيس بعد الاستقراء الذي أجراه على أشعار الجمهرة والمفضليات نلمس تقاربا في درجة الشيوع، وكذا الترتيب

---

1) ينظر : الأخفش : كتاب العروض، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة، د ط ، 1985، ص162.

2)إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7، 1997، ص 111.

3) تعود المحاولات الأولى في فن الموشحات إلى نهاية القرن الثالث الهجري، وازدهر و علا شأنه في الأندلس ابتداءً من القرن الرابع الهجري على يد ثلة من الوشاحين أمثال : أبي عبادة بن ماء السماء، و ابن اللبانة، والأعمى التطيلي، ولسان الدين بن الخطيب. (ينظر: جودت الركابي : في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د ت، ص 289-290)

4) ابن حمديس : الديوان، ص317-318.

حسب الظهور يقول : «أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقارب (5200) بيتا من الشعر موزعة حسب النسب الآتية : الطويل34%، الكامل19%، البسيط17%، والوافر12%، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل5%، والسريع4%، والمنسرح 1%»[1]

ومنه يتبين أن الطويل يبقى محافظا على الصدارة عند شاعرنا، مثلما هو الأمر في الجمهرة والفضليات فضلا عن التقارب في المساحة التي شغلها، والتي تقدر بـ 30.56% في ديوان بن حمديس، بمقابل34% في الجمهرة والمفضليات، على الرغم من «أن المرتبة التي كانت لهذا البحر قد تقهقرت تدريجيا، كما يبرهن على ذلك منحنى استعماله، وبالفعل فقد انتقل من36% في الحقبة القديمة إلى 48%، وانتقل أخيرا في القرن الثالث، إلى 19% و18,81% ولم يحل استقراره النسبي دون أن يتجاوز الكامل بقدر قليل، واستعاد الكامل على النقيض منه صعوده بعد توقف في القرن الثاني»[2].

وربما يعود سبب هيمنة بحر الطويل على نتاج ابن حمديس كونه «من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، ومن الملاحظ أن بحر الطويل يعطي إمكانيات للسرد وللبسط القصصي، والعرض الدرامي»[3] فبكثرة مقاطعه وتفاعيله اكتسب قدرة هائلة على استيعاب المعاني والأفكار، وابن حمديس شاعر مثقف غزير المعاني واسع الخيال يناسبه بحر بهذه الطاقات والسمات.

يتضح مما سبق أن ابن حمديس الصقلي لم يخرج عن أعاريض الخليل، ولم يحد عن الإطار العام لموسيقى الشعر العربي القديم، وهو يجنح إلى الأوزان الطويلة ذات المقاطع الكثيرة، وهو بسلوكه هذا يقتفي أثر العرب القدماء اللذين كانوا «من أطول الأمم نفسا في الشعر، لكثرة نظمهم على بحر كالطويل أوالبسيط وندرة المجزوءات في أشعارهم»[4] مما يوحي بأنَّ صاحبنا سلك سبيل الكثير من شعراء الأندلس في اقتدائهم بالشعر المشرقي والاحتذاء به، الأمر الذي جعل ابن بسام يقول عن أهل الأندلس «أن أهل هذا الأفق-الأندلس- أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أوطنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنما وتلوا ذلك كتابا محكما»[5]، لكن ابن حمديس لم يتنكر

1) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 178.

2) جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، تر : مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2008، ص256.

3) صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص108.

4) إبراهيم أنيس : نفسه، ص 176.

5) ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، مج1، ص12.

لعصره وشعرائه، و جدّد بما تمليه عليه تجربته الشعرية، وحسب ما تقتضيه بيئته في النظم على الأوزان الغنائية، على الرغم من أنه – في هذا المضمار- إلى تيار التقليد أميل منه إلى تيار التجديد.

وبعد أن تناولنا البحور من حيث درجة شيوعها في الديوان يمكن – من ناحية أخرى- أن نختبر طول نفَس الشاعر في النظم من كل وزن، وذلك عن طريق ترتيب البحور الشعرية وفق عدد الأبيات.

يضم ديوان ابن حمديس الصقلي ست ألاف ومئتين وثلاثة وخمسين (6253) بيتا موزعا على الشكل الذي يوضحه الجدول الآتي :

البحر		**عدد الأبيات**	**النسبة المئوية**	**متوسط عدد الأبيات**
الطويل		2002	32,01%	18,01
الكامل	تام	1216	19,91%	16,97
	مجزوء	29		
البسيط	تام	605	10,07%	12,92
	مخلع	25		
الرمل	تام	512	08,30%	34
	مجزوء	07		
الخفيف		470	07,51%	16,78
المتقارب		413	06,60%	12,51
السريع		291	04,65%	17,85
الوافر		235	03,75%	17,33
الرجز	تام	98	03,19%	39
	مجزوء	12		
	مشطور	90		

المتدارك	133	01,80%	66,5
المنسرح	87	01,39%	09,63
المجتث	20	0,31%	05
المديد	02	%0,03	02
المجموع	6253		

ومنه فقد احتفظت بعض البحور برتبها وهي : الطويل والكامل والبسيط والخفيف ومجزوء الرمل، ومن هنا تتأكد صدارة البحور الثلاثة الأولى (الطويل والكامل والبسيط) على مستوى الأبيات والقصائد، كما يتأكد التوافق بين نزوع الشاعر إلى اختيار هذه الأوزان، وبين طول نفَسه فيها، باستثناء البسيط الذي تفوق نسبه الاتجاه إليه نسبة البقاء فيه، مما يعني أن قصائده تميل إلى القصر مقارنة بالأوزان التي سبقته، لكن دون التأثير في الترتيب.

يتقدم بحر الرمل على المتقارب والسريع بعد أن حل بعدها في الجدول الأول، مما يعني أن القصائد المنظومة على هذا الوزن تميل إلى الطول، فبعد الإحصاء تبين أن إحدى عشرة(11) قصيدة من أصل سبعة عشر (17) يفوق عدد أبياتها العشرين، بمعدل 30,52، وقد يعود السبب إلى غلبة غرض المدح على قصائد هذا الوزن؛ إذ شمل ثماني(08) قصائد، وثلاث مئة وأربعة تسعين(394) بيتا من أصل خمس مئة وتسعة عشر(519) بيتا، أي بنسبة 75,91؛ إذ يطيل الشاعر احتفاءً بممدوحيه وإجلالا لهم، وإعظاما لشأنهم.

يتأخر وزنا المتقارب والمنسرح برتبتين، وعلى عكس الرمل فإن القصائد المنظومة على هذين البحرين تميل إلى القصر، مما ساهم في تأخرهما، هذا الملمح مرده كون أكثر القصائد عالجت موضوعا واحدا لا غير، لا يحتاج للتعبير عنه إلى أبيات كثيرة مثل : الغزل، أووصف الشيب، أووصف الخمر، أوالزهد، ولا نعثر في المدح إلا على واحدة مكونة من خمسة وخمسين(55) بيتا من وزن المتقارب، وهي أطول قصائد هذا البحر، أما أطول قصيدة من بحر المنسرح فلا تتجاوز خمسة وعشرين(25) بيتا.

كما تراجع برتبة واحدة كل من السريع والمجتث، ويمكن إيعاز تأخر السريع إلى التفوق الواضح للرمل الذي تجنح قصائده إلى الطول، ولم يحل دون تراجع السريع التقارب بين متوسط أبياته الذي يبلغ 16.16، والمتوسط الكلي لأبيات الديوان المقدر بـ

16.76، فضلا عن ضمه خمس (05) قصائد من أصل ثماني عشرة (18) تتراوح بين العشرين والستين بيتا، كلها مدحية، هذه الأخيرة استحوذت وحدها على ما نسبته 80.41% من مجموع قصائد هذا الوزن، مما يؤكد – مرة أخرى – علاقة الموضوع – وبخاصة المدح– بطول النفَس. هذا عن السريع، أما تراجع المجتث فيقترن بنزوع نفس الشاعر فيه إلى القصر؛ إذ لا تربو أطول قصائده عن أحد عشر (11) بيتا، وبمعدل خمسة (05) أبيات.

اجتاز المتدارك كل من المنسرح والمجتث بعد أن كان يليهما على الرغم من أن الشاعر لم يختره إطاراً صوتيا إلا في قصيدتين إلا أنهما طويلتان، تتكون إحداهما من ثمانية وستين(68) بيتا، والأخرى من خمسة وستين(65) بيتا، موضوعهما الرئيس المدح.

تذيل المديد – مرة أخرى – قائمة الترتيب ببيتين لا غير، ليتأكد مرة أخرى عزوف ابن حمديس الصقلي عن النظم على هذا البحر، وقد يكون نظمه لهذين البيتين عفويا أو لإثبات المقدرة على توظيف مختلف الأوزان.

وبعد وقوفنا على مدى اتجاه الشاعر إلى كل بحر على حدة إضافة إلى طول نفسه في كل وزن، يمكننا – من جانب آخر– البحث في طبيعة العلاقة بين الموضوعات والأوزان الشعرية، وفي الكيفية التي توزعت بها الأغراض على البحور الشعرية في ديوان ابن حمديس الصقلي، ولهذا الغرض أعددنا الجدول التالي :

البحور / الأغراض	الوصف	الغزل	المدح	الزهد	وصف الخمر	الشيب و الشباب	الرثاء	القصائد المركبة	الفخر	الحكمة	الغربة و الحنين	الشعر الإخواني	الشعر الحماسي	فن الطرديات	الوقوف على الأطلال
الطويل	23	19	21	06	07	05	08	04	06	03	04	05	02	/	01
الكامل التام	16	16	18	02	08	02	01	01	01	/	02	/	/	/	/
الكامل المجزوء	02	02	/	01	/	/	/	/	/	01	/	/	/	/	/
البسيط التام	12	09	12	03	01	01	02	01	/	05	01	/	/	/	/
مخلع البسيط	/	02	/	/	/	02	/	/	01	/	/	/	/	/	/
المتقارب	07	06	02	02	03	04	01	03	04	/	/	/	/	/	/
الخفيف	05	09	03	02	/	01	03	01	01	01	01	01	/	/	/
السريع	06	04	05	02	/	/	/	/	/	01	/	/	/	/	/
الرمل التام	02	01	08	01	01	/	/	03	/	/	/	/	/	/	/
الرمل المجزوء	/	01	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الوافر	01	03	03	01	/	/	01	01	01	/	/	01	/	/	/
المنسرح	02	02	/	/	03	01	01	01	/	/	/	/	/	/	/
الرجز التام	/	/	/	/	01	/	/	02	/	/	/	/	/	/	/
الرجز المجزوء	/	/	/	01	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
الرجز المشطور	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	02	/
المجتث	01	02	/	/	/	01	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المتدارك	/	/	02	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
المديد	/	/	/	01	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

وهكذا يتجلى لنا أن الديوان ينبنى – عموما – على أربعة عشر (14) موضوعا موزعا على البحور بنسب متفاوتة، هذه الموضوعات هي : الوصف، والمدح، والغزل، والزهد، ووصف الخمر، والشيب والشباب، والرثاء، والفخر، والحكمة، والغربة والحنين، والإخوانيات، والحماسة، والطرديات، والوقوف على الأطلال، مع ملاحظة غياب

غرض الهجاء، الذي ترفع عنه الشاعر، وأعرض عنه عمدا، ولعل أخلاقه وتنشئته الدينية هو ما يمنعه من السخرية من الناس واستباحة أعراضهم. وفي ذلك يقول :

إني امروٌ لا تَــَـَرى لساني منظَماً، ما حييتُ، هَجْوا

كَمْ شاتمٍ لي عَفَوْتُ عَنهُ مُصَمِّماً في اللّسانِ نَهْوا[1]

وإذا عقدنا –انطلاقا من الجدول السابق– مقارنة بين الأوزان حسب الأغراض التي قامت عليها نجد أن الطويل أكثرها مرونة، يليه الكامل والخفيف والبسيط، ليأتي المتقارب والوافر، ثم المنسرح، وبعده السريع والرمل، ثم باقي الأوزان.

فالطويل – مثلا – استنفذ كل الموضوعات ما عدا فن الطرديات الذي مس قصيدتين فقط إحداهما من الرجز والأخرى من السريع، لكن أكثر أشعاره تدور في فلك الوصف والمدح والغزل، وهذا لا يفاجئنا لأن هذه الموضوعات حازت على النصيب الأوفر من مجمل القصائد.

ونختار من الوصف قوله في بركة شقها نهر :

وزرقاءَ في لون السماء تنبّهَتْ لتحبيكها ريحٌ تهبّ مع الفجرِ

يَشُقّ حَشَاها جدولٌ مُتَكَفّلٌ بسَقِي رياض أُلْبِسَتْ حُلَلَ الزهر

كما طَعَنَ المقدامُ في الحرب دارعاً بِعضْبٍ فشقّ الخصرَ منه إلى الخصر

يريك رؤوساً منه في جسم حَيّة سَعَتْ من حياة في حدائقهِ الخضر

فلا روضةٌ إلاَّ استعارت لشكره لسانَ صباً تُسري مُطَّيَّبة النشر[2] [3]

ويقول مادحا يحي بن تميم بن المعز مستخدما وزن الطويل :

ليالِيَ يَنْدَى بالمُنى لي أمانُها كأيَّامِ يَحيى لا تخافُ لها خَطْبَا

سليلُ تميمٍ بنِ المعزِّ الذي له مطالعُ فَخرٍ في العُلى تُطلِعُ الشُّهبا

هو الملكُ الحامي الهُدى بقواضبٍ قلوبُ العِدى منها مقلَّبة رُعْبا[4]

---

1) ابن حمديس : الديوان، ص 451.

2) النَّشْرُ : الريح الطيبة. (ابن منظور، لسان العرب، مادة نشر، ص4422)

3) ابن حمديس : الديوان، ص 191 - 192.

4) نفسه، ص74.

ومن الغزل قوله :

وريحانَة في النفس مَنْبِتُ غُصْنها لها نَفَسٌ يُحيي بنفحتِهِ النّفْسا

إذا أقْبَلتْ كانتْ بتقويمِ خَلْقِهَا ومِشْيتُها بالشمس تستوقفُ الشمسا

فتاةٌ إذا استعطفتَ باللين قلبها على الصّبّ أضحى وهو من حجرٍ أقسى[(1)]

أما الكامل فلم يقل عليه الشاعر أية قصيدة في : الإخوانيات والحماسة، والوقوف على الأطلال والطرديات، مع العلم أن الموضوعات المذكورة لا تغطي إلا مساحة محدودة جدا من الديوان. ونذكر من الموضوعات التي عالجها الشاعر مستعملا وزن الكامل موضوع الغربة والحنين على شاكلة :

فارقتكُمْ وفراقكُمْ صَعْبُ لا الجِسْمُ يَحْمِلُه ولا القَلْبُ

قُتِلَ البعادُ فما أشيرَ به حتّى تَمَزّقَ بيننا القُرْبُ[(2)]

ومن المدح قوله في الحسن بن علي :

حامي الحقيقةِ عادِلٌ لا تَتَقِي في أرضِه شَاةٌ عَداوةَ ذيبِ

مَلِكٌ غدا للعيد عيداً مُبْهِجاً هُمُعُ[(3)] العُلى حَوْليه ذاتُ ضُروبِ[(4)]

وننتقي من وصف الخمرة -مثلا- قوله :

وقهوة في الزجاج تحسبها شعلة برقٍ في الغيم ملتهبه

ماءُ عقِيقٍ[(5)] إذا ارتدى زبدا حسبتَ دُرا مجَوّفاً حَبَبَهْ[(6)]

وله من الزهد على هذا البحر قوله :

أدِمِ المروءَة والوفاءَ ولا يكنْ حبلُ الديانة منك غيرَ متين

---

1) نفسه، ص269.

2)المصدر السابق، ص34.

3) هُمُعُ : دموع. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة همع، ص4700)

4) ابن حمديس : الديوان، ص80.

5) العقيق : جمع مفرده عَقيقةٌ وهو. حجر كريم أحمر يعمل منه الفصوص. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص616)

6) ابن حمديس : الديوان، ص48.

والعـزّ أبقى ما تراه لمكـــرم إكـرامُــهُ لمـروءَةٍ أو دينِ[1]

ومن الشيب والشباب قوله :

قَدَحَ المشيبُ بمِفْرَقيه زِنادا لا يستـطيـعُ لِنــارهِ إخـمــادا

وَثَنَتْ مليحاتُ التَّلفّتِ سَلْوَة عن شَخْصهِ الألحاظَ والأجيادا[2]

وإذا انتقلنا إلى الخفيف ألفيناه مثل الكامل من حيث طبيعة أغراضه مع الاختلاف في غرض واحد وهو الخمريات في الخفيف، والإخوانيات في الكامل. غير أن ما يثير انتباهنا هو غياب موضوع الخمر عن ثمان وعشرين(28) قصيدة ومقطوعة من وزن الخفيف على الرغم من احتواء الديوان على أربع وعشرين (24) خمرية.

ونذكر من غزل ابن حمديس على وزن الخفيف قوله مثلا :

لكِ قلبي صَفَا فلا غشّ فيـــه وهو للهجر منكِ في نارِ سَبْكِ

أضحكَ الشامتين صدُّكِ عني بدموعي، فأدْمُعُ القلب تبكي[3]

وقال في وصف فرس متخذا من الخفيف إطارا موسيقيا :

ومديـدِ الخـطى كأنكَ منـــه تضعُ اللبد[4] فوق تيّارِ سيْلِ

قيدُ وحشٍ، ملاذُ خائرِ وهنٍ وقرى معقلٍ، وحــارسُ ليـلِ

أسْبِقُ الريـحَ فوقــه فإذا ما فتّها أمسكتْ بفضلة ذيلي[5]

ويقول على الوزن نفسه مادحا علي بن يحيى :

ملك في حماية الملك منه قَسْوَرٌ[6] شائكُ البــراثنِ ضـــار

عـادلٌ يتقي الإله ويعفـــو عن ذوي السيئات عَفْوَ اقتدار[7]

ومنه في الرثاء :

---

1)المرجع السابق، ص427.

2) نفسه، ص152-153.

3) نفسه، ص318.

4) اللّبْد : الصوف. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص812)

5) ابن حمديس : الديوان، ص362.

6) القَسْوَرُ : الأسد. (ابن منظور : لسان العرب، مادة قسر، ص3623)

7) ابن حمديس : الديوان، ص229.

لم يمتْ أحمد أخو البأسِ حتّى   ماتَ ما بيننا العزاء ُ الجميلُ[1]

ومنه في الزهد :

سَلِّمِ الأمْرَ منك لله واعْلَمْ   أنَّ ما قدْ قضى به سيكونُ[2]

وقال مفتخرا بنفسه :

ضرْبَتي في مفارِقِ الذِّمْرِ[3] **جَيْبٌ   بين كفّيّ عند غيظٍ يُشَقُّ**[4]

هذا ما سجلناه أيضا على البسيط؛ إذ لم ينظم عليه الشاعر أية قصيدة خمرية، و ذلك على مدى اثنتين وخمسين (52) قصيدة ومقطوعة. وفي المقابل تسيطر أغراض : الوصف والمدح والغزل على ثلثي قصائد هذا الوزن.

فهو يقول في وصف قمر آخر الشهر على وزن البسيط :

وربّ صبحٍ رقبناه وقد طلعتْ   بَقِيّة البَدْرِ في أُولَى بَشائِرِهِ

كأنما أدهمُ[5] **الظلماءِ حين نجا   من أشهبِ الصبح ألْقَى نَعْلَ حافِرِهِ**[6]

أما المدح فنختار منه قوله في المعتمد :

جلا مُحَيّاكَ عن أبصارنا الرَّمَدا   وقرّبَ الله من مرآكَ ما بَعُدا[7]

ونأخذ من الغزل قوله :

وَصَفْتُ حُسْنَكِ للسّالي فَجُنّ بهِ   كأن للسمع منه رؤيةَ البصرِ

فلم يزل في وجوه الحُسنِ مقتبلاً   بالوصف في صورٍ منها إلى صورِ

وكيف يَخْفَى عليه ما كلِفْتُ به   إذا الدّلائلُ دَلّتْهُ على القمرِ[8]

---

1) المرجع السابق، ص360.

2) نفسه، ص448.

3) الذِّمْرِ : الشجاع (ابن منظور، نفسه، مادة ذمر، ص1515) .

4) ابن حمديس : الديوان، ص300.

5) أدهم : أسود (ابن منظور، نفسه، مادة دهم، ص1443) .

6) ابن حمديس : الديوان، ص196.

7) نفسه، ص177.

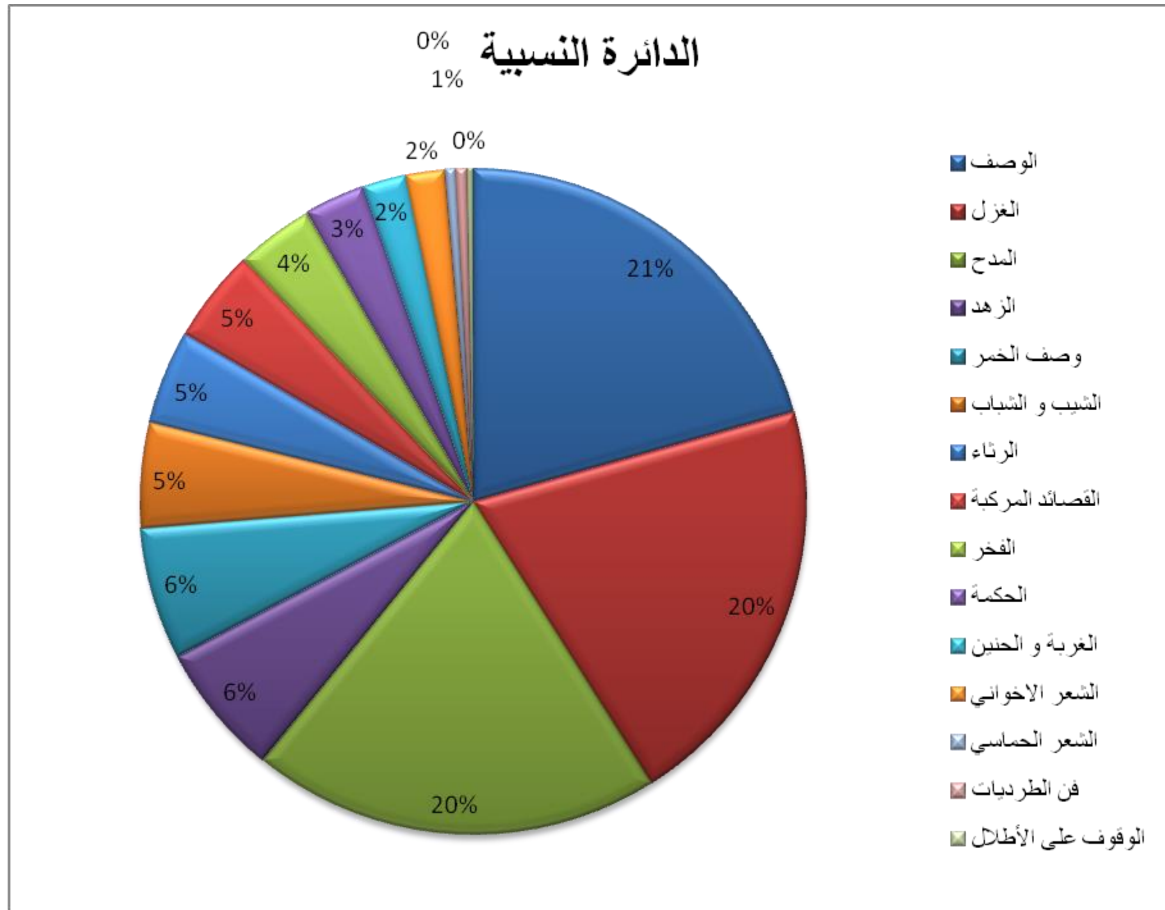
8) نفسه، ص226.

ويأتي المتقارب والوافر بعد الأوزان السالفة الذكر من حيث المرونة؛ إذ تلونا بين تسعة (09) أغراض، فلم يشتمل الأول على الإخوانيات، والغربة والحنين، والحكمة، والشعر الحماسي، والوقوف على الأطلال، والطرديات، غير أن التوافق بين الوزنين من حيث توزيعهما على الموضوعات يصحبه تباين من حيث العمق، والكفة تميل إلى الوافر، لأن توزيعه بين الأغراض متقارب جدا على خلاف المتقارب، فهما يتوافقان مدى لا عمقا.

ويبدو المنسرح معتدل المرونة باشتماله على نصف عدد الأغراض، ولا تفوتنا الإشارة إلى خلو قصائده من غرض المدح على الرغم من وروده في أربع وسبعين(74) قصيدة ومقطوعة، ليصبح من الأوزان القليلة التي لم تتضمن هذا الموضوع، ربما بسبب طبيعته الغنائية التي لا تتناسب مع مثل هذه الموضوعات المناسباتية.

أما الرمل والسريع فهما أقل الأوزان مرونة بخمس أغراض لكل منهما، طبعا إذا استثنينا الأوزان التي لا تشتمل على قدر كاف من القصائد ما يخول لها الدخول ضمن عملية المقارنة، نقصد بذلك : الرجز، والمجتث والمتدارك، والمديد، إلا أن الرمل يتميز عن السريع ببروز غرض المدح الذي انضوت تحته ثماني (08) قصائد من أصل خمس عشرة (15)؛ أي بنسبة 53.33%، هذا ما يثبت محدوديته وتقوقعه.

و لو بحثنا – اعتمادا على الجدول السابق – عن أكثر الموضوعات ترددا لاكتشفنا هيمنة الوصف والغزل والمدح على ما ينيف نصف نتاج ابن حمديس الشعري (60.69%)، وقد استخدم الشاعر لذلك معظم الأوزان بنسب متفاوتة، وفيما يلي دائرة نسبية توضح لنا الفضاء الشعري الذي يشغله كل غرض على حدة، بالاستناد إلى عدد القصائد والمقطوعات، وسنحاول بالتنسيق بينها والجدول السابق تحديد ما يؤثره الشاعر من أوزان إذا تعلق الأمر بغرض معين.



وهكذا يتصدر الوصف سلم الأغراض بسبع و سبعين (77) قصيدة ومقطوعة؛ أي بنسبة 20.64%. من هذا المنطلق يرى جودت الركابي أن لنشأة ابن حمديس في صقلية ذات الطبيعة الجميلة ورحيله إلى الأندلس ثم إلى المغرب أثر في ظهور فن الوصف في شعره واهتمامه به، متمثلا خطى شعراء عصره الذين أخذوا يصورون البيئة وما يعتريها من تطور و تجديد(1).

لقد تقسمت الوصفيات على عشرة بحور يتسنمها الطويل بثلاث وعشرين (23) قصيدة ومقطوعة، يليه الكامل (تاما ومجزوءًا) بثماني عشر (18) قصيدة ومقطوعة، وبعدها البسيط باثنتي عشر (12) قصيدة ومقطوعة، مما يمنح البحور الثلاثة ثلثي قصائد الوصف(83 ,68%)، ثم تأتي الأوزان الأخرى على الترتيب التالي : المتقارب، والخفيف، والسريع، والمنسرح و الرمل، والوافر والمجتث، ونشير إلى أن أغلب الوصفيات ما دون السبعة أبيات، ما يساوي ستين(60) مقطوعة؛ أي بنسبة 77,92%. وهي (الوصفيات) بهذا تفوق كل الأغراض حتى الغزل الذي بلغت مقطوعاته تسعا وأربعين(49) مقطوعة؛ أي بنسبة 64,47%.

1) ينظر : جودت الركابي : في الأدب الأندلسي، ص 100-101.

يلي غرض الغزل – مباشرة – غرض الوصف من حيث الشيوع بست وسبعين(76) قصيدة ومقطوعة، هذا طبعا إذا لم نأخذ بعين الاعتبار القصائد المركبة التي ورد فيها إلى جانب أغراض أخرى، ويبلغ عددها إحدى عشرة (11) قصيدة، وقد تفرق الغزل على عشرة (10) أوزان، ومثل الوصف يحتل المقدمة فيه : الطويل (تسع عشرة قصيدة) ثم الكامل تاما ومجزوءًا (ثماني عشرة قصيدة)، ثم البسيط تاما ومجزوءًا (إحدى عشرة قصيدة)، ثم أوزان : الخفيف والمتقارب والسريع والوافر والمجتث والمنسرح والرمل (تاما ومجزوءاً) على الترتيب.

ويأتي غرض المدح ثالثا بأربع وسبعين (74) قصيدة ومقطوعة، وقد نظمت قصائده على تسعة (09) أوزان يتصدرها – أيضا – الطويل (إحدي وعشرين قصيدة)، يليه الكامل (ثماني عشرة قصيدة)، ثم البسيط (اثنتي عشرة قصيدة)، وبعده باقي البحور، وجاءت على الترتيب التالي : الرمل، ثم السريع، ثم الخفيف والوافر، ثم المتقارب والمتدارك.

وتبيّن هذه الوقائع الإحصائية تقاربا بين الأغراض المذكورة من حيث عدد القصائد وتنوع الأوزان وكذا الاشتراك في الأوزان الثلاثة المهيمنة، طبيعة وترتيبا. إلا أنه - على الرغم من هذا التقارب - يمكننا إحصاء بعض العلامات الفارقة، بخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الفروق الجوهرية بين الوصف والغزل والمدح، ما حدا بإبراهيم أنيس على القول : «أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام. أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله ولوعة، فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده»[1]

ومن بين ما نسجله تجاوز عدد القصائد الموزونة على بحر الطويل في غرضي الوصف والمدح عدد قصائد الوزن نفسه في الغزل بفارق طفيف، مما يتوافق- إلى حد ما-مع رأي إبراهيم أنيس السابق.

ومن الملفت للانتباه تساوي أغراض الوصف والغزل والمدح في عدد قصائد بحر الكامل (ثماني عشرة قصيدة لكل غرض)، لعل السبب يعود لطبيعة موسيقاه؛ إذ «فيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجد - فخما جليلا مع عنصر ترنيمي

1) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص178.

ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا»[1]

كما نلمح ظهورا واضحا للرمل في موضوع المدح بثماني(08) قصائد، بمقابل قصيدتين لكل من الوصف والغزل، على الرغم من أن بعض الباحثين يرون بأنه يجود في الأغراض الرقيقة والأحزان[2]

ويبدو أن الشاعر يستسيغ وزن الخفيف في الغزل أكثر من الأغراض الأخرى؛ إذ نظم عليه تسع(9) غزليات، في حين نسج عليه خمس(5) وصفيات، وثلاث(03) مدحيات ربما لكون الخفيف «يصلح للغناء والترقيق»[3]

ومن المظاهر الإيقاعية في الديوان المدروس خلو قصائد المدح من المجزوءات في حين نُظمت في الغزل – مثلا - قصيدة ومقطوعة على كل من مجزوء الكامل، ومخلع البسيط والمجتث باعتباره يرد مجزوءا دائما، وقصيدة واحدة من مجزوء الرمل. وما اختيار الشاعر للمجزوءات – هنا - سوى لقدرتها على هز الشعور وإطراب الأسماع.

وما قيل عن الوصف والغزل والمدح يمكن أن يقال عن أغراض أخرى؛ إذ نلاحظ –أحيانا– في شعر شاعرنا توجها نسبيا إلى أوزان معينة في إطار موضوعات بعينها، لكن هذه الظاهرة غير مطّردة، ولا يمكن تعميمها على الديوان كله. لنأخذ مثلا قول حازم القرطاجني : «ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»[4]، إن هذا الرأي لا يتحقق في شعر ابن حمديس، فالرثاء نظمت منه ثماني(08) قصائد من أصل سبعة عشرة(17) على الوزن الطويل، ولم يشتمل على أية قصيدة من وزني الرمل والمديد، وفي المقابل نجد ثماني(08) مدحيات من أصل خمسة عشر(15) على وزن الرمل؛ إذن يمكن القول أنه : «ليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كل وزن خصائص داخل التجربة»[5] وذلك بتضافره وتفاعله مع لغة الخطاب الشعري ومعانيه.

---

1) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989، ص302.

2) ينظر : سليمان البستاني : الإلياذة والشعر العربي، ص23. و ينظر أيضا : عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص158.

3) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ،ج1،ص238.

4) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

5) جابر عصفور : مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والفنون ، القاهرة – مصر، د.ط، 1982، ص412.

ب-الترخص العروضي :

تطرأ _أحيانا_ على التفعيلة تغييرات لا تخرجها من الإطار العام للوزن الذي تنتمي إليه، وتسمى هذه التغييرات الزحافات والعلل[1] وهي انزياح عن القاعدة العروضية، تتيح للشاعر هامشا من الحرية يخلّص الإيقاع من الرتابة والنمطية، لذا «حاول الشعراء قديما وحديثا أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض»[2] إضافة إلى «أن للزحاف دورا محددا في الإسراع بالإيقاع لا يمكن إنكاره»[3]

ونظرا لأهمية الزحافات والعلل، ودورها في تشكيل الإيقاع الشعري سوف نعرض لها في شعر ابن حمد يس الصقلي لمعرفة مدى ميل الشاعر إلى انتهاك النمط المثالي للوزن العروضي، وذلك بتتبعها في كل بحر على حدة مستندين إلى سلم ترتيب البحور من الأكثر تواترا إلى الأقل تواترا.

- بحر الطويل :

يتكون وزن الطويل من أربعة مقاييس متكررة في كل شطر وهي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

1) الزحاف هو تغيير يلحق بثواني الأجزاء للبيت الشعري في الحشو وغيره، بحيث إنه إذا دخل الزحاف في بيت من أبيات القصيدة فلا يجب التزامه فيما يأتي بعده من الأبيات. أما العلة فهي تغيير واقع في العروض والضرب، لازم لها أي إنه إذا لحق بعروض أو ضرب في أول بيت من قصيدة وجب استعماله في سائر أبياته (أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح :علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروني، بيروت- لبنان، ط3، 2006، ص18-24)

2)عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة ، ط4، ص72.

3)رمضان صادق ، شعر ابن الفارض –دراسة أسلوبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص34.

وقد دخل تفعيلات حشوه - في شعر شاعرنا - زحاف القبض[1]، الذي مس تفعيلة فعولن فصارت "فعول"، نحو قوله :

وراقصةٍ بالسّحرِ في حركاتها تقيمُ به وَزْنَ الغناءِ على حَدِّ[2]

فعول/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن فعول/مفاعيلن/ فعول/ مفاعيلن

//0/ //0/0/0/ //0/ //0//0 //0/ //0/0/0/ //0/ //0/0/0

ومثل ذلك قوله يصف فرسا :

وطَائِرَةٍ بُذَّ[3] الخيولُ بسبقها وقد لبستْ للعينِ من فَرَسٍ خَلْقا[4]

فعولُ/مفاعيلن/فعولُ/ مفاعلن فعولُ/مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن

//0/ //0/0/0/ //0/ //0//0 //0/ //0/0/0/ //0/ //0/0

هذا عن تفعيلة "فعولن"، أما تفعيلة مفاعيلن فإنها بقيت في الحشو على الأصل، ولعل السبب يرجع إلى كون مفاعلن في حشو الطويل «صورة نادرة لا تستريح إليها الآذان»[5]

أما العروض والضرب فقد دخلهما القبض كثيرا[6]، وهو زحاف جار مجرى العلة، كما دخلهما الحذف[7] في أحايين قليلة[8]، مع الإشارة إلى أن العروض لم تُستعمل إلا مقبوضة[9]، وقد خرق ابن حمديس هذه القاعدة تحت طائلة التصريع، وهو تبعية العروض للضرب قافية ووزنا وإعلالا[10].

---

1) القبض : هو حذف الخامس الساكن من "فعولن" فتصبح فعول ومن مفاعيلن فتصبح مفاعلن (ينظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان ، د.ط، 1987، ص173)

2) ابن حمديس : الديوان، ص144.

3) بَذَّ : بَذَّ القومَ : سبقهم وغلبهم (ابن منظور : لسان العرب، مادة بذذ، ص237)

4) الديوان، ص305.

5)إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص60.

6) ينظر : الديوان، ص49، وص52، وص54، وص66، وص100، وص123، وص145، وص153، وص191، وص241.

7) الحذف : علة من علل النقص، وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهو يدخل على فعولن فتصير "فعو" وتنقل إلى فعل، ومفاعيلن فتصير مفاعي و تنقل إلى فعولن وفاعلاتن فتصير فاعلا و تنقل إلى فاعلن (ينظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص183)

8) ينظر : الديوان، ص62، وص75، وص260، وص384.

9)الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض القوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط3، 1994، ص22.

10) الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1994، ص139.

- بحر الكامل:

ينبني وزن الكامل على تكرار تفعيلة متفاعلن ست مرات في كل بيت، هذه الوحدة لم تسلم من التغيير في شعر شاعرنا، فقد اعتراها –في حشو الأبيات- زحاف الإضمار[1] الذي لم تخل منه أية قصيدة أو مقطوعة، هذا يؤكد ما ذهب إليه البعض من كثرة زحاف الإضمار في بحر الكامل [2].

وهذا النوع من الرخص العروضية له أثر مهم في موسيقى بحر الكامل؛ لأنه يُحدث تلوينا نغميا محببا يثري الإيقاع ويحرّره من رتابة المقاييس المتماثلة مثلما نحسه في قوله مادحا المنصور :

وأَشَــمَّ مــن بيت الرئاســة أكبــرٍ يُنْمَى إلى شُــمّ الأنــوفِ[3] أكابِرِ
يُرْدي[4] المدجَّجَ، وهو غيرُ مدجَّجٍ كم دارعٍ[5] أرداه رمحُ الحاسرِ[6]

وقد كثف الشاعر من استخدام الإضمار في مجزوء الكامل[7] إذ مسّ تسع(09) تفعيلات من أصل اثنتي عشر(12)، ومن ذلك قوله :

حَسّنْ غِذاءَكَ واعتمدْ منه على وقتٍ وحَـدْ

فالنفس تهزل بالمــآ كلِ كلّما سَمِنَ الجسدْ[8]

أما العروض والضرب في الكامل التام فقد أصابهما الإضمار، وهو هنا زحاف جار مجرى العلة، ومثال ذلك قوله :

باكِرْ صَبُوحَكَ مِنْ سُلافِ القَهْوَةِ وامْزِجْ بِسَمْعِكَ صِرْفَها بالنّغْمَةِ[9]

1) الإضمار تسكين الثاني المتحرك ، و يكون في متفاعلن فتصير" مْتْفاعلن". (أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص19)

2) ينظر : عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، المملكة العربية السعودية، ط3، 1987، ص45. وينظر أيضا : عبد العزيز عتيق : نفسه، ص59.

3) أشم : ذو أنفة. شُمّ الأنوف : كناية عن الرفعة والعلو وشرف الأنفس. (ابن منظور : لسان العرب، مادة شمم، ص2334)

4) يردي : يهلك. (نفسه، مادة ردى، ص1630)

5) دارع : لابس الدرع. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص280)

6) الديوان، ص 211.

7) ينظر : نفسه، ص128، وص185، وص423.

8) نفسه، ص 131.

9) المصدر السابق، ص 90.

وقوله أيضا :

ما زلتُ أشربُ كأسهُ من كفّهِ ورضابُهُ نقلٌ على ما أشربُ[1]

كما تخللهما الحذذ[2] على شاكلة قوله :

بأبي مُنَطَّقَة ُالقَوامِ مَشَتْ كالغصن، بين الحِقْفِ[3]، والقَمرِ[4]

وكذلك قوله :

مَنْ كان عنهُ يُدافعِ القَدَرُ لم يُرْدِهِ جِنٌّ ولا بَشَرُ[5]

ودخل عروض وضرب الكامل القطع[6] أيضا نحو :

ما للوشاة غَدَوْا عليّ وراحوا أعليّ في حُبّ الحسان ِجُناحُ[7]

ونحو :

هلْ أنتِ فاديةٌ فؤاد َعميدٍ[8] من لوعةٍ في الصّدْرِ ِذاتِ وَقُودِ[9]

كما اجتمع فيهما الحذذ والإضمار مثل قوله :

فارقتكُمْ وفِراقُكُمْ صَعْبُ لا الجِسْمُ يَحْمِلُه ولا القَلْبُ[10]

واجتمع فيهما الإضمار والقطع أيضا مثلما نجده في قوله :

وفدتْ عليكَ سعادة الأعوامِ لِعُلى يديكَ ونُصرَة الإسلامِ[11]

---

1) نفسه، ص 465.

2) الحذذ :هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ،ويكون في: متفاعل فتصير بالحذذ "متفا" وتنقل إلى فعَلن بتحريك العين. (عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص184)

3) الحقف : ما اعوج من الرمل واستطال. (ابن منظور : لسان العرب، مادة حقف، ص939)

4) الديوان، ص 183.

5) نفسه، ص218.

6) القطع : وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، وهو يدخل على فاعلن فتصير" فاعلْ" بسكون اللام و تنقل إلى فعْلن، وعلى متفاعلن فتصير "متفاعلْ" بسكون اللام و تنقل إلى" فعلاتن". (عبد العزيز عتيق : نفسه، ص183)

7)الديوان، ص119.

8) عميد : المشغوف عشقا. (ابن منظور : نفسه، مادة عمد، ص398)

9) الديوان، ص142.

10) نفسه، ص34.

11) نفسه، ص418.

ويلاحظ أن عروض الكامل - في الديوان قيد الدراسة – ظهرت في سبع(07) صور على الرغم من أن العروضيين حددوا نوعين لها، فهي إما صحيحة أو حذاء[1] لكن تجاوز الشاعر لهذين النوعين مرده استعماله للتصريع، كما حدث مع تفعيلة العروض في الطويل

وعلى صعيد الكامل المجزوء تضمنت تفعيلة العروض : الإضمار والترفيل[2] معا مرة واحدة[3]، ومثلهما الإضمار[4]. في حين ورد الضرب مقطوعا ومضمرا ومرفلا مرة واحدة لكل صنف[5]، واحتوى الإضمار والترفيل مجتمعان في ثلاث(03) مناسبات[6].

- البسيط :

و وزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

نظم عليه ابن حمديس إحدى وخمسين(51) قصيدة ومقطوعة منها قصيدتان وثلاث(03) مقطوعات من مخلع البسيط[7]. وتفعيلات البسيط التام ومخلع البسيط لم تكن هي الأخرى في حِلّ من التغيير؛ إذ طال الخبن [8] تفعيلتي "فاعلن" و"مستفعلن" في البسيط التام على شاكلة ما نراه في المثال الآتي :

وقد تَشُقّ بنا الأهـوالَ جـاريةٌ تجري بريح متى تسْكُنْ لها تقفِ

متفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

0/0// / 0/// / 0//0/0/ / 0/// 0//0/0/ / 0/0/ / 0/0/0/ / 0///

لها شراعٌ ترى الملاَّحَ يلحَظُـهُ ككاهنٍ يقسمُ الألحاظ في كتِفِ[9]

1) الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 58-60.

2) الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ويدخل على فاعلن فتصبح" فاعلاتن" وعلى متفاعلن فتصير "متفاعلاتن" (ينظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص181)

3) ينظر : الديوان، ص430.

4) ينظر : نفسه، ص128.

5) ينظر : نفسه، ص185، ص131، ص430.

6) ينظر : نفسه، ص128، وص423، وص474.

7) مخلع البسيط : نوع من مجزوء البسيط، دخل على عروضه و ضربه الذي هو" مستفعلن" الخبن والقطع فصارت "مستفعلن" "متفعلْ" بسكون اللام ثم تحولت إلى فعولن. (عبد العزيز عتيق : نفسه، ص51)

8) الخبن : هو حذف الثاني الساكن وذلك يكون في التفعيلات الخمس التالية: مستفعلن تصير بالخبن متفعلن، مستفع لن تصير :متفع لن، فاعلن تصير فعلن، فاعلاتن تصير فعلاتن، مفعولات تصير معولاتُ. (نفسه، ص172)

9) الديوان، ص 298.

متفعلن / فاعلن / مستفعل / فعلن   متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن
0//0// / 0//0/ / 0//0/0/ / 0///   0//0// / 0//0/ / 0//0/0/ / 0///

وإذا اقتصر الخرق العروضي في حشو البسيط التام على "الخبن" فإن الشاعر قد تجاوزه في مخلع البسيط إلى "الطي"(1)، وقد اجتمع الخبن والطي في قول ابن حمديس :

أسْلَمَني الدّهــرُ للـرّزايا   وَغَيّرَ الحـادثاتُ قَفْشي(2)
مستعلن / فاعلن / فعولن   متفعلن / فاعلن / فعولن
0///0/ / 0//0/ / 0/0//   0//0// / 0//0/ / 0/0//
وكنْتْ أمْشي ولستُ أعْيَا   فصرتُ أعيا ولستُ أمشي
متفعلن / فاعلن / فعولن   متفعلن / فاعلن / فعولن
0//0// / 0//0/ / 0/0//   0//0// / 0//0/ / 0/0//
كأنَّـني إذْ كبـرتُ نَسْـرٌ   يُطْعِـمُـهُ فَـرْخُـهُ بِعُـشّ(3)
متفعلن / فاعلن / فعولن   مستعلن / فاعلن / فعولن
0//0// / 0//0/ / 0/0//   0///0/ / 0//0/ / 0/0//

أما علل البسيط التام فتتمثل في الخبن – وهو هنا زحاف جار مجرى العلة – والقطع، مع هيمنة الخبن، وهما يظهران في قوله يصف رمدا أصابه :

أشكو إلى الله ما قاسيتُ من رَمَدٍ   مواصــلٍ كــربَ آصــالي بأسحـــاري
كأنّ حَشْوَ جفوني عند سَوْرَتِه(4)   جيشٌ من النمل في جُنح الدجى ساري
كأنّه للقَذَى(5) والدمعِ في وَحِـلٍ   فَـخَـلْـعُـــهُ أرجـــلاً منـــه بإضـــرار
كأنَّ أوجـاعَ قَلبي مــن مطــاعنةٍ   بالشوك ما بين أشفـاري وأشفـاري(6)

كما يسجل القطع حضوره الدائم على صعيد مخلع البسيط – أيضا – لكن مع إمداده بنغمة الخبن(7)؛ إذ اجتمعنا في الأعاريض والأضرب كلها فخلقا نغما فريدا ومميزا في أواخر الأشطر.

1) الطي : هو حذف الرابع الساكن " بشرط أن يكون ثاني سبب" ويكون في: مستفعلن فتصير مستعلن، وفي مفعولاتُ فتصير مفعلاتُ. (عبد العزيز عتيق : نفسه، ص172- 173)
2) القفش : النكاح. (ابن منظور : لسان العرب، مادة قفش، ص3702)
3) الديوان، ص 273.
4) سَوْرَتِه: سطوته و اعتداؤه. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سور، ص2146)
5) القذى : ما يقع في العين أو في الشراب من تبنة ونحوها. (نفسه، مادة قذى، ص3562)
6) الديوان، ص 204.
7) ينظر : نفسه، ص32، وص273، وص 280، وص451، وص472.

المتقارب:

يتكون إيقاع المتقارب من تكرار تفعيلة: فعولن أربع مرات في كل شطر، وقد استخدمه الشاعر تاما، مع إحداث بعض التغييرات على مقاييس حشوه ممثلة في زحاف القبض الظاهر في قوله :

وُعِظْتَ بِلُمَّتِكَ الشّائبهْ	**وَفَقْد شَبيبتِكَ الذاهبَهْ**
فعول فعول فعولن فعو	**فعول فعول فعولن فعو**
0// /0/0// /0// /0//	**0// /0/0// /0// /0//**
وَسَبْعينَ عاماً ترى شَمْسَها	**بعينِكَ طالعةً غاربهْ**
فعولن فعولن فعولن فعو	**فعول فعول فعولن فعو**
0// /0/0// /0/0// /0/0//	**0// /0/0// /0// /0//**
فَوَيحَكَ هل عَبرَتْ ساعةٌ	**ونفسُكَ عنْ زَلّةٍ راغِبَهْ**
فعول فعول فعولن فعو	**فعول فعولن فعولن فعو**
0// /0/0// /0// /0//	**0// /0/0// /0/0// /0//**
فَرَغْتَ لصَنْعِكَ ما لا يَقيك	**كأنّكَ عاملةٌ ناصِبهْ**
فعول فعول فعولن فعولن	**فعول فعول فعولن فعو**
0/0// 0/0// /0// /0//	**0// /0/0// /0// /0//**
وغَرّتْك دُنْياك إذ فوّضَتْ	**إليك أمانيَّها الكاذِبهْ[1]**
فعولن فعولن فعولن فعو	**فعول فعولن فعولن فعو**
0// /0/0// 0/0// /0/0//	**0// /0/0// /0/0// /0//**

وقد مسّ العروض والضرب – في هذا الوزن- الحذف والقصر[2] مع تفرد العروض بالقبض[3]

- **الخفيف :**

يتشكل البيت في هذا الوزن من ستة أجزاء على هذه الصورة:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

لم يطرأ على مقاييس حشوه – في الديوان – إلا زحاف الخبن، إذ تخلل تفعيله "فاعلاتن" وتفعيلة "مستفع لن"، مثلما يطالعنا في البيتين الآتي ذكرهما :

---

1) المصدر السابق، ص65.

2) القصر : هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله، وذلك يكون في فعولن فتصبح "فعول" بسكون اللام، وفي فاعلاتن فتصبح "فاعلات" وتنقل إلى "فاعلان" وفي مستنفع لن فتصير مستفع لْ وتنقل إلى "مفعولن" (عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص183).

3) ينظر : الديوان، ص 91، وص111، وص177، ص187، وص379 وص428، و453.

يا ذنوبي ثَقَّلْتِ واللهِ ظَهْري بانَ عُذْري فكيفَ يُقْبَلُ عـذري
فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن فاعلاتن / متفعلن / فعلاتن
/0/0/0 /0/0//0 /0//0/0 /0/0//0 /0//0 ///0/0
كلما تُبْتُ ساعةً عُدْتُ أُخرى لِضروبٍ من سوءِ فِعلي و هُجري[1]
فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن فعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن
/0//0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0

وفي قوله أيضا :

ليَ قلبٌ من جَلمَدِ الصَّخرِ أقسى وهـو مـن رقـة النسيـمِ أرقُّ
فعلاتن / متفعلن / فاعلاتن فعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن
///0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0
كهصورٍ في كفّـه الظُّفْـرُ عَضْـبٌ وغريرٍ[2] في صدره النهدُ حُقٌّ[3]
فاعلاتن/ متفعلن / فاعلاتن فعلاتن/ مستفعلن / فاعلاتن
/0//0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0
عـزمتي كـوكـبٌ وطـرفي ريحٌ وأضاتي[4] غيمٌ، وسيـفيَ بـرْقُ
فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن فعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتن
/0//0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0
ضربتي في مفارقِ الذِّمرِ جيبٌ بين كفيّ عند غيـظٍ يُشَـقُّ
فاعلاتن/ متفعلن / فاعلاتن فعلاتن / مستفعلن/ فاعلاتن
/0//0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0
حشُوها من فُلولِ[5] عَضْبِي شَظَايا كنيوبٍ عَنْهُنَّ قَلّصَ شِـدْقُ[6]
فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن فعلاتن/ مستفعلن فعلاتن
/0//0/0 //0//0 /0/0/0 ///0/0 /0/0//0 /0//0/0

ومثل الحشو اقتصر الانزياح العروضي في التفعيلتين الأخيرتين من كل شطر على الخبن[7]، فهو في هذين الجزئين زحاف جار مجرى العلة.

---

1) نفسه، ص258.

2) الغرير : الشاب لا تجربة له. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص649)

3) حُق : وعاء صغير ذو غطاء يُتَّخذ من عاج أوزجاج أو غيرهما. (نفسه، ص188)

4) الأضاة : المستنقع. (المرجع السابق، ص20)

5) فلول : جمع مفرده فلٌ وهو ما انفصل عن الشيء وتناثر. (نفسه، ص701- 702)

6) الديوان، ص300.

7) ينظر : نفسه، ص286، وص323، وص362.

السريع:

وزنه العروضي:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

دخل تفعيلة مستفعلن في حشو قصائده زحافا : الخبن والطي، على شاكلة قوله في وصف البرق :

و طائرٍ في الجوِّ من مغربٍ	**في قطعه الليل إلى مَشْرِقِ**
متفعلن/ مستفعلن/ فاعلن	**مستفعلن /مستعلن/ فاعلن**
0//0// / 0//0/0/ / 0//0/	**0//0/0/ / 0///0/ / 0//0/**
كـأنما تنبــعُ مــن سَحبْبــه	**شعلةُ نَفْطٍ للدُّجى مُحْرِقِ**[1]
مستفعلن/مستفعلن/فاعلن	**مستعلن/ مستفعلن/فاعلن**
0//0/0/ / 0//0/0/ / 0//0/	**0///0/ / 0//0/0/ / 0//0/**

يصادفنا الطي مرة أخرى في العروض والضرب على خلاف الخبن، لكنه يأتي مصحوبا دائما إما بعلة الكسف[2] [3] وإما بعلة الوقف[4] [5]؛ غير أن اجتماعه مع الوقف في العروض من مقتضيات التصريع ليس إلا، على أننا نسجل حضور علة أخرى تسمى الصلم[6] [7] إلا أنها ترددت في ضربين لا غير، وعلى هذا الأساس تصبح لدينا عروض واحدة هي : "فاعلن" وثلاثة أضرب هي : مفعلاتْ، فاعلن، وفعْلن.

- **الرمل :**

يتألف هذا البحر من ست تفعيلات هي :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فقد أصاب تفعيلات حشو الرمل التام زحاف الخبن فتحولت "فاعلاتن" إلى "فعلاتن" وقد شمل كل قصائد ومقطوعات الرمل، مثل :

---

1) نفسه، ص310.

2) الكسف : هو حذف السابع المتحرك يكون في "مفعولات" فتصير "مفعولا" وتنقل إلى "مفعولن". (ينظر : أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص28)

3) ينظر : الديوان، ص94، وص275، وص369، وص473.

4) الوقف : وهو إسكان السابع المتحرك ،و يكون في "مفعولات" بضم التاء، فتصير بالوقف "مفعولات" بسكون التاء. (ينظر : أحمد الهاشمي : نفسه، ص28)

5) ينظر : الديوان، ص115، وص319، وص405، وص441.

6) الصلم : وهو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة، و يكون في "مفعولات" و بالصلم تصير "مفعو" وتنقل إلى "فعْلن" بسكون العين وهذا خاص ببحر السريع. (ينظر : أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص28)

7) ينظر : الديوان، ص31، وص366.

نَثَرَ الجوُّ على الأرْضِ بَرَدْ	**أَيُّ دُرٍّ لِنُحـورٍ لَـو جَمَـدْ**
فعلاتن/ فعلاتن / فعلن	**فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلن**
0/0///‏ /0/0/// /0///	**0/0//0/ /0/0/// /0//0/**
لؤلؤٌ أصْدافُهُ السُّحْبُ التي	**أَنْجَزَ البارِقُ منها ما وَعَدْ[1]**
فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن	**فاعلاتن/ فعلاتن / فاعلن**
0/0//0/ /0/0//0/ /0//0/	**0/0//0/ /0/0/// /0//0/**

ونحو قوله :

سكنَ القلبَ هوى ذي صَلَفٍ[2]	**زادَهُ فيه سكوناً حَرَكُهْ**
فعلاتن/ فعلاتن / فعلن	**فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلن**
0/0/// / 0/0/// / 0///	**0/0//0/ 0/0/// 0///**
فهو كالمـركـزِ يبْقَى ثـابـتـاً	**كلّما دارَ عَلَيْه فَلَكُهْ[3]**
فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن	**فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلن**
0/0//0/ / 0/0/// / 0//0/	**0/0//0/ 0/0/// 0///**

أما مجزوء الرمل فلا نعثر له في الديوان سوى على قصيدة واحدة نسجت عليه، قوامها سبعة(7) أبيات وهي :

مَـلّـنـي مـن لا أمَـلّـهْ	**وأذاب القلـبَ دَلُّـهْ**
رشـأ ينفــرُ خــوفـاً	**كلّما مَاشـاهُ ظِـلُّه**
يا عليلَ الطرفِ، جسمي	**نظـرة منـك تُعِلّـه**
نيطَ في خصـركَ ردفٌ	**عَجَـبِي كيـفَ تُقِلّهْ**
يا غـزالاً حـرّم اللـــ	**ـهُ دمي، وهو يُحلّه**
إنَّمـا الحسـنُ مَحَـلٌّ	**لك أو أنت مَحـلّـهْ**
بعضُــهُ في أوجـهِ النا	**سِ وفي وجهِكَ كلّه [4]**

وهذه القصيدة غير كافية لأن تكون معيارا لاستنباط نتائج مطمئنة فيما يتعلق بالخصائص الإيقاعية لمجزوء الرمل.

وقد حدد العروضيون للرمل التام عروضا واحدة محذوفة (فاعلن) وثلاثة أضرب: صحيح (فاعلاتن) ومقصور (فاعلات) ومحذوف(فاعلن)[5] وقد وُظفت هذه

---

1)المرجع السابق، ص131- 132.

2) الصلف : الغلو في الظَّرْفِ. (ابن منظور : لسان العرب، مادة صلف، ص2483)

3) الديوان، ص131- 132.

4) المصدر السابق، ص333.

5) ينظر :الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي ص 83- 85.

الأضرب كلها في الديوان بنسب متفاوتة[1] مع ملاحظة دخول الخبن عليها أحيانا، وعلى العروض أيضا[2] وهو جائز[3].

-الوافر:

يتكون هذا البحر من تفعيلات هي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهو لم يأت في أشعار العرب على صورته المثالية أبدا «بل لا بد من قطف[4] عروضه»[5] ويعد العصب[6] أهم زحاف يطرأ على مقاييس حشو الوافر.

وزحاف العصب هو الزحاف الوحيد الذي دخل حشو الوافر في شعر شاعرنا، ولم تسلم منه أية قصيدة من هذا الوزن، نختار منه :

أراك ركبتَ في الأهــوال بحــرا	**عظيماً ليس يؤمن من خطوبهْ**
مفاعلتن/ مفاعلْتن/ فعولن	**مفاعلْتن/ مفاعلتن/ فعولن**
0//0///0 / 0/0/0// / 0/0//	**0/0/0// / 0///0// / 0/0//**
تُسَيّـِرُ فلْـكـه شَـرْقـاً وغَـرْباً	**وَتُدْفَـعُ مـن صَبَـاهُ إلى جنــوبهْ**
مفاعلتن / مفاعلْتن/ فعولن	**مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن**
0///0// / 0/0/0// / 0/0//	**0///0// / 0///0// / 0/0//**
وأصعبُ من ركوبِ البحر عندي	**أمــــورٌ ألجــأتـكَ إلى ركــوبهْ[7]**
مفاعلتن/ مفاعلْتن/ فعولن	**مفاعلْتن / مفاعلتن/ فعولن**
0///0// / 0/0/0// / 0/0//	**0/0/0// / 0///0// / 0/0//**

ومنه قوله في قصيدة بعث بها إلى ابن عمته أبي الحسن :

لقد حنّتْ إلى مثواك نفسي	**كمـرزِمة [8]إلى وطـنٍ تتـوقُ**
مفاعلْتن/ مفاعلْتن/ فعولن	**مفاعلتن/ مفاعلتن/ فعولن**
0/0/0// / 0/0/0// / 0/0//	**0///0// / 0///0// / 0/0//**

1) ينظر : الديوان، ص83، وص112، وص131، وص176.

2) ينظر : نفسه، ص101، وص148، وص317، وص475.

3) ينظر : أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص83.

4) القطف هو حذف السبب الخفيف من تفعيلة "مفاعلن" وإسكان ما قبله، فتصبح "مفاعل" بإسكان اللام و تحول إلى فعولن، وهو لا يكون إلا في الوافر. (ينظر : الديماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص106)

5) أحمد الهاشمي : نفسه، ص 60.

6) العصب : هو تسكين الحرف الخامس، و هو هنا اللام في مفاعلتن. (عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ص 54)

7) الديوان، ص34.

8) مرزمة : اسم فاعل من الفعل أَرْزَمَ ويعني : صوَّت. يقال أرزمت الناقة حَنت على ولدها (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة رزم، ص1637)

تحمّلَ بالنوى عني التأسي   وحمّلني الأسى ما لا أطيقُ
مفاعلتن/ مفاعلْتن/ فعولن   مفاعلتن/ مفاعلْتن/ فعولن
0/0// / 0/0/0// / 0///0//   0/0// / 0/0/0// / 0///0//
وَحَمّرَ دمعيَ المبيضِّ حُزْنٌ   يذوب بحرّه قلبي المشوقُ[1]
مفاعلتن مفاعلْتن فعولن   مفاعلتن مفاعلْتن فعولن
0/0// / 0/0/0// / 0///0//   0/0// / 0/0/0// / 0///0//

أما العروض والضرب فقد التزما القطف مثلما يعرف عن الوافر ويثبته المثالان السابقان، وإيقاعهما بعد هذا التحول يطبع الجزء الأخير من كل شطر برنة قوية تختلف في طبيعتها عن تلك التي تنبعث من مقاييس الحشو التي تتميز بسرعة نغماتها وتلاحقها[2].

- **المنسرح:**

يتركب وزن المنسرح من ستة أجزاء هي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

والتفعيلة الوسطى في كل شطر "مفعولات" محركة الآخر، وهي في الديوان لم تأتي سالمة أبدا في القصائد والمقطوعات التي انتقى لها الشاعر المنسرح إطارا موسيقيا، بل أصابها الطي كلها، أما تفعيلة "مستفعلن" فقد حل بها زحاف الخبن إضافة إلى الطي وتتجلى التغييرات المذكورة في قوله :

ياليـلة فـزت إذ ظفـرت بها   لأنْتِ صَفْوُ الحَياة لو دُمْتِ
مستفعلن/ مفعلاتُ/ مستعلن   متفعلن/ مفعلاتُ/ مستفعلْ
0//0/0/ / 0//0/ / 0///0/   0//0// / 0//0/ / 0/0/0/
هزَمتُ فيكَ الهمومَ فانْهَزَمتْ   بكرّ شُقْرِ الكؤوس والكُمْت[3]
متفعلن / مفعلاتُ / مستعلن   متفعلن / مفعلاتُ / مستفعلْ
0//0// / 0//0/ / 0///0/   0//0// / 0//0/ / 0/0/0/
وكادَ ليلي يكـون من قصـرٍ   غَيـرَ زَمَـانٍ مجدّد الـوقت[4]
متفعلن / مفعلاتُ/ مستعلن   مستعلن / مفعلاتُ/ مستفعلْ
0//0// / 0//0/ / 0///0/   0///0/ / 0//0/ / 0/0/0/

---

1) الديوان، ص309.

2) ينظر: عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص406-407.

3) الكمت : جمع مفرده أَكْمَت وهو ما كان لونه بين الأسود والأحمر . (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص797)

4) الديوان، ص91.

وفي قوله أيضا :

هُبّوا فقد رَحّلَ الدّجى ظُلَمَهْ	**وأقبَلَ الصّبْحُ رافعاً عَلَمَهْ**
مستفعلن / مفعلاتُ / مستعلن	**متفعلن / مفعلاتُ / مستعلن**
/0/0//0 / /0//0/ / /0///0	**//0//0 / /0//0/ / /0///0**
كـزاحِـفٍ أقبـلـتْ كتـائبُـهُ	**هازمـة في اتّباع منهزِمه[1]**
متفعلن / مفعلاتُ / مستعلن	**مستعلن / مفعلاتُ / مستعلن**
//0//0 / /0//0/ / /0///0	**/0///0 / /0//0/ / /0///0**

وإذا اتجهنا إلى العروض والضرب رأينا أن الأولى وردت مطوية في كل قصائد ومقطوعات المنسرح، أما الثاني فقد تعاوره القطع والطي، مثلما يشهد عليه المثالان السابقان.

تبقى أربعة بحور هي الأقل استخداما في الديوان، نقصد : الرجز والمجتث والمتدارك والمديد، لذلك سوف نتناولها معا باختصار، لكون زحافاتها وعللها ذات تأثير ضئيل ودور محدود في توجيه مسار الانزياح العروضي وتحديد ماهيته، سواء على مستوى البحر الواحد، أو على مستوى البحور كلها.

يعتمد الرجز على تكرار: "مستفعلن" ثلاث مرات في كل شطر، وهو لم يأت في الديوان على صورة واحدة؛ بل استعمله الشاعر تاما ومجزوءًا ومشطورًا[2]، وقد دخل حشو التام منه زحاف الخبن وزحاف الطي. كما اعترى الخبنُ والطيُّ العروضَ والضربَ كما يوضح النموذج الآتي :

أيّ نَعِيمٍ في الصِّبَا والمُقْتَرَحْ	**وشغْـلُ كـفَّيّ بكــــوبٍ وقَـدَحْ**
مستعلن / مستفعلن / مستفعلن	**متفعلن / مستعلن / مستعلن**
/0///0 / /0//0/0 / /0//0/0	**//0//0 / /0///0 / /0///0**
فــلا تلمــني إنَّني مُـغْـتَـنِــمٌ	**من السرور في زماني ما منحْ**
متفعلن / مستفعلن / مستعلن	**متفعلن / متفعلن / مستفعلن**
//0//0 / /0//0/0 / /0///0	**//0//0 / //0//0 / /0//0/0**
فإنَّــهُ مُسْـتَــرْجَــعٌ هِبَــاتِــهِ	**وباخلٌ من الصِّبَا بما سَمَــحْ[3]**
متفعلن / مستفعلن / متفعلن	**متفعلن / متفعلن / متفعلن**
//0//0 / /0//0/0 / //0//0	**//0//0 / //0//0 / //0//0**

---

1) المصدر السابق، ص375.

2) مشطور الرجز: هو ما بقي البيت منه على ثلاث تفاعيل. (عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص72)

3) الديوان، ص103- 104.

وتخللت تفعيلة مستفعلن الخبن والطي في حشو مجزوء الرجز الذي تمثله قصيدة زهدية[1] مكونة من اثني عشر(12) بيتا. ومثلها تفعيلتي العروض والضرب.

ويمثل مشطورَ الرجز قصيدتان في فن الطرد[2]، تضم الأولى ثلاثة وثلاثين(33) بيتا والثانية سبعة وخمسين (57) بيتا، وقد طال الخبن والطي في هذا النوع من الرجز بعض المقاييس. ومن جهة أخرى أصاب الخبن التفعيلة الأخيرة من البيت في القصيدتين معا، كما اجتمع الخبن والقطع في بعضها، مثلما يتبين في الشاهد الآتي :

ولـيــلـةٍ حـــالـكـــةِ الإزارِ
مَدّتْ جناحاً كســوادِ القـارِ[3]
يَحْجُبُ عَنّا غُـرّةَ النّهــارِ
عَقَرْتُ فيها الهمّ بالعقــارِ
بِجِسمِ مـاءٍ فيـــه روحُ نـارِ
في مجلسٍ ضمّ بني الفخارِ[4]

أما المجتث ووزنه العروضي:

مستفع لن فاعلاتن   مستفع لن فاعلاتن

تضمنت قصيدته ومقطوعاته الثلاث زحاف الخبن الذي تعرضت له أجزاء الحشو إضافة إلى العروض والضرب، ومثال ذلك قوله :

الصبحُ شرَّ بغيضِ   والليـلُ خَيْــرُ حَبيبِ
مستفع لن / فعلاتن   مستفع لن / فعلاتن
0/0/// / 0//0/0/   0/0/// / 0//0/0/
فــما أُحَـــدَّثُ إلا   عن مُمْرِضي وطبيبي[5]
متفع لن / فعلاتن   مستفع لن / فعلاتن
0/0/// / 0//0//   0/0/// / 0//0/0/

---
1) ينظر: المصدر السابق، ص321.
2) ينظر: نفسه، ص139و192.
3) القار : الزفت. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص765)
4) الديوان، ص192.
5) نفسه، ص87.

أما المتدارك الذي يتألف من تكرار تفعيلة "فاعلن" أربع مرات(04) في كل شطر فقد دخل تفعيلاته الخبن. إضافة إلى التشعيث[1] وهو هنا علة جارية مجرى الزحاف في، في حين جاءت تفعيلتي العروض والضرب مخبونتين، قال ابن حمديس في مدح الأمير الحسن بن علي بن يحي :

صَمَدَ اللاجـونَ إلى مَلِكٍ　　منصورٍ بالأحَدِ الصّمد[2]
فعلن/فعْلن /فعلن/ فعلن　　فعْلن/ فعْلن/ فعلن/فعلن
0/// /0///0/0/ /0///　　0/// /0/// 0/0/ 0/0/
كالشمسِ سناها مُقْتَرِبٌ　　وذراها منك على بُعُد[3]
فعْلن /فعلن/ فعْلن/ فعلن　　فعلن/ فعْلن/فعلن/فعلن
0///0/0/ /0/// /0/0/　　0/// /0///0/0/ /0///

أما المديد الذي اقتصر على زهدية وحيدة من بيتين و وزنه:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

أصاب بعض تفعيلاته الخبن إذ يقول الشاعر :

كيفَ ترجو أنْ تكونَ سعيدا　　وأرى فعلك فعلَ شَقِيّ
فاعلاتن/ فاعلن/ فعلاتن　　فعلاتن /فعلن/ فعلاتن
0/0/// /0//0/ /0/0//0/　　0/0/// /0/// /0/0///
فاسألِ الرحمـة ربّاً عظيماً　　وَسِعَتْ رحمتُه كلّ شيّ[4]
فاعلاتن /فعلن /فاعلاتن　　فعلاتن/ فعلن/ فاعلاتن
0/0//0/ /0/// /0/0//0/　　0/0//0/ /0/// /0/0///

و فيما يلي جدول يرصد الزحافات والعلل في مطالع القصائد والمقطوعات في الديوان كله، ويبين البحور التي ارتبطت بها في شعر الشاعر.

---

1) التشعيث: هو حذف أول الوتد المجموع، وذلك يكون في "فاعلاتن" فتصير "فالاتن" وتنقل إلى "مفعولن" وفي "فاعلن" فتصير "فالن" وتنقل إلى "فعْلن" بسكون العين. (عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص185)

2) صمد : قصد. الصمد : الذي لا يقضى دونه أمر (ابن منظور : لسان العرب، مادة صمد، ص2495)

3) الديوان، ص169.

4) نفسه، ص459.

العدد	البحر	الزحافات و العلل
399	الطويل المتقارب	**القبض**
357	البسيط الخفيف الرمل السريع المتدارك الرجز المجتث المنسرح المديد	**الخبن**
212	الكامل	**الإضمار**
100	السريع المنسرح الرجز البسيط	**الطي**
71	الكامل البسيط المنسرح الرجز	**القطع**
57	المتقارب الرمل الطويل	**الحذف**
28	الكامل	**الحذذ**
28	الوافر	**القطف**
21	الرمل المتقارب	**القصر**
20	الوافر	**العصب**
20	السريع	**الكسف**
14	السريع	**الوقف**
05	الكامل	**الترفيل**
03	المتدارك	**التشعيث**
02	السريع	**الصلم**

يحتل القبض الصدارة في ترتيب الزحافات والعلل بتردده ثلاث مئة وتسع وتسعين(399) مرة، على الرغم من تواجده في بحرين فقط هما : الطويل والمتقارب، والفضل الأكبر يعود إلى الطويل باعتباره أكثر البحور استخداما في الديوان، يأتي بعده الخبن الذي ظهر في أكبر عدد من البحور هي : البسيط والخفيف والرمل والسريع والمتدارك والرجز والمجتث والمنسرح والمديد، ويحل في المرتبة الثالثة الإضمار الذي يوفره بحر وحيد هو الكامل، ولا تفاجئنا هذه النتيجة لكون الكامل ثاني البحور من حيث الشيوع في شعر شاعرنا، علاوة على كثرة دخول هذا الزحاف على هذا البحر، ثم يليه الطي وجاء في : السريع والمسرح والرجز، ثم الحذف في المتقارب والرمل والطويل، ثم الحذذ في الكامل والقطف في الوافر، و بعدهما القصر في الرمل والمتقارب، ثم العصب في الوافر والكسف في السريع، يليهما الوقف، ثم الترفيل، ثم التشعيب، ويحتل الصلم المرتبة الأخيرة بظهوره في موضعين لا غير.

وإذا كانت كثرة الزحاف والعلة أو قلتهما توعز في العديد من الأحيان إلى درجة الإقبال على البحر الذي تضمنهما مثلما يوضحه الجدول السابق فإن مظهر تنوع الزحافات والعلل في البحر الواحد لا يخضع لهذا المعيار؛ إذ نجد بحرا كالسريع وهو يتواجد في المرتبة السادسة من حيث الاستخدام يحوز على أكبر عدد من أنواع الزحافات والعلل فقد أدركه الخبن والطي والكسف والوقف والصلم، يليه الكامل وطاله الإضمار والقطع والحذذ والترفيل، وبعده البسيط والمتقارب والرمل والمنسرح والرجز بدخول ثلاثة ألوان من التغيير في كل واحد منها، ثم : الطويل والوافر والمتدارك بنوعين من الزحاف والعلة، ويحل أخيرا كل من الخفيف والمجتث والمديد بتعرضها لنوع واحد من الزحافات والعلل.

يرتبط تنوع الزحافات والعلل في بحر بعينه بطبيعة التفعيلات والاختيارات الإيقاعية التي توفرها في حدود القاعدة العروضية، كما يرتبط في الوقت نفسه بمدى رغبة المبدع في استثمار هذه الاختيارات لصالح فنه، وابن حمديس- استنادا إلى دراستنا للزحافات والعلل في شعره – أدرك القيمة الإيحائية والدلالية للرخص العروضية فأبدى مرونة في التعاطي معها دون إسفاف أو إسراف، واستقراؤنا لها في الديوان أظهر لنا أن الشاعر استنفذ كافة الإمكانات لكل بحر، إذا استثنينا – طبعا – بعض الزحافات والعلل التي تحاماها بسبب قبحها، كالخبل[1] في البسيط والرجز، والكف[2] في الرمل والخفيف، والبتر[3] في المتقارب، وهذا التوسع في الانتقاء تطلبه شعره الغزير، والزخم

1) الخبل : وهو زحاف مزدوج، يكون باجتماع الخبن والطي. (ينظر : أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص22)

2) الكف : زحاف يكون بحذف السابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب. (ينظر : نفسه، ص20)

3) البتر : وهو من علل النقص و يكون باجتماع القطع مع الحذف. (ينظر : عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، ص184)

الموضوعاتي الهائل في ديوانه، والمواقف المختلفة التي اختبرها، علاوة على ثقافته العروضية الواسعة.

ج-الصوت القافوي في بنية الخطاب الشعري :

لا شك أن القيمة الإيقاعية للوزن لا تكتمل إلا بالقافية، فهي أحد العناصر المهمة والمحددة لشعرية النص، وهي تشكل مع البحر الإطار الموسيقي العام للقصيدة، أو ما يسمى بالإيقاع الخارجي. والقافية لغة مأخوذة من «قَفَا، يَقْفُو، وهو أن يتبع شيئا، وقَفَوْتُهُ، أَقْفُوهُ قَفْوًا، وتَقْفِيَتُهُ أي اتبعته»[1]، وجاء في الصحاح، «قَفَوْتُ أثره قَفْوًا وقُفُوا، أي اتبعته وقَفَيْتُ على أثره بفلان أي أتبعته إياه»[2] ولم يبتعد لسان العرب عن هذا المعنى إذ يقول:«قَفَاهُ قَفْوًا و قُفُوًا، واقْتَفَاهْ وتَقَفَاهُ: تبعه... واقْتَفَى أثره وتَقَفَاه : اتبعه»[3] إذاً فالفعل قَفَا يدل -حسب المعاجم العربية- على الاتباع، وهذا ما ينزاح على القافية في الشعر.

وقد أشارت المعاجم إلى سبب تسمية قافية الشعر بالقافية، فالخليل بن أحمد –مثلا- يربطها بموضعها في البيت إذ يقول : «سميت قافية الشعر قافية لأنها تقفوا البيت، وهي خلف البيت كله»[4] فالعلة تكمن –من منظوره- في كونها تتذيل البيت بيد أن الجوهري يسوق لنا تبريراً مغايرا إذ يرى بأن قوافي الشعر سميت بالقوافي لأن بعضها يتبع أثر بعض[5] نفهم من هذا أنه أخذ بعين الاعتبار –في تفسيره- تماثل قوافي الأبيات الشعرية، وتتابعها على نسق واحد، وإذا كان الرأيان السابقان ينطلقان من الرسالة فإن هناك من انطلق من المنشئ فقال : «هي قافية بمعنى مَقْفُوَة مثل "ماء دافق" بمعنى مدفوق و"عيشة راضية" بمعنى مرضية فكأن الشاعر يقفوها أي يتتبعها»[6] لأن الشاعر يجتهد في طلب القوافي المتشابهة حتى يضمن الوحدة لقصيدته ويحقق الملاءمة بين أواخر أجزائها.

فقد اختلفت المنطلقات ووجهات النظم في تحديد بواعث هذا الاصطلاح، لكنها لم تخرج عن معنى الاتباع الذي يعني الاتفاق في الشكل والمقدار الذي يرسم حدود القافية.

والتي تعددت الآراء في ضبطه وتحديده، فالخليل بن أحمد يرى بأنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، بينما يرى الأخفش

1) الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ترتيب / تح/ عبد الحميد هنداوي، ج3 منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، باب القاف، ص420.

2) الجوهري : الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، مج6، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط4، 1990، باب قفا، ص2466.

3) ابن منظور : لسان العرب، باب قفا، ص3708.

4) الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج3، باب القاف، ص420.

5) ينظر الجوهري : نفسه، باب قفا، ص2466.

6) ابن رشيق : العمدة، ج1، ص 137.

بأنها الكلمة الأخيرة من البيت، و يرى أبو موسى الحامض بأنها ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت، في حين يذهب البعض إلى أنها حرف الرّوي من أمثال : الفراء وأحمد ابن كيسان، وجعلها آخرون في الشطر الثاني من البيت، واعتبر آخرون البيت هو القافية، ومنهم من يرى بأنها القصيدة كلها[1]

ولم يفتأ المحدثون يغرفون من معين القدماء كلما أرادوا تعريف القافية وتعيين حدودها، وقد اختلفوا في ذلك فمنهم من يحصرها في حرف الروي على مذهب الفراء وابن كيسان مثل : عبد الله الطيب[2] و منهم من تبنى مذهب أبي موسى الحامض على رأسهم إبراهيم أنيس، وآخرون ساروا على خطى الخليل بن أحمد وهم الأغلبية: كمحمد علي الهاشمي، و أمين علي السيد، بينما اعتمد البعض الآخر فكرة المقاطع الصوتية إلا أنهم لم يخرجوا عن إطار تعريف الخليل : ومن هؤلاء : شكري عياد، وعبد الله درويش[3]

وهذه الآراء السابقة –على اختلافها- تتفق على وجوب تكرار مجموعة من الأصوات في نهاية كل بيت، «لذلك فإننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل»[4] لهذا سوف نعتمده في دراستنا للقافية عند ابن حمديس الصقلي، بخاصة وأن شاعرنا لم يخرج عن المألوف في الشعر العربي.

لقد استقرأ العروضيون قوافي الشعر العربي وفق الضوابط التي وضعها الخليل بن أحمد فوجدوها خمسة أشكال، وذلك حسب عدد الحروف بين ساكنيْها، وهي : المترادف، والمتواتر، والمتدارك، والمتراكب، والمتكاوس[5]

وتنقسم القوافي تبعا لحركة الروي إلى قسمين : مطلقة ومقيدة.

1) ينظر : نفسه، ج1، ص 135 و ما بعدها.

2) ينظر : عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص15

3) ينظر : حازم على كمال الدين : القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، مصر، 1998، ص42 و ما بعدها.

4) سيد البحراوي : العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص86.

5) المترادف : وهو كل قافية توالى فيها ساكنان من دون أن تفصل بينهما أية حركة، و يكون على الشكل: /00 وتختص هذه الصورة بالقوفي المقيدة. المتواتر : وهو ما يتوالى فيه ساكنان بينهما حركة، ويتكون من : /0/0. المتدارك : وهو كل قافية يفصل بين ساكنيها حركتان على النحو الآتي : /0//0. المتراكب : وهو أن تتوالى في القافية ثلاث حركات بين الساكنين ويتكون من : /0///0. المتكاوس : كل قافية يفصل بين ساكنيها أربع حركات على الشكل /0////0 ولا يكون ذلك إلا في الرجز (ينظر : الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص147-148)

وبعد هذه التوطئة النظرية سنحاول إبراز أهم أشكال القافية التي وشّح بها ابن حمديس قصائده، ومدى تواتر كل شكل منها ضمن مختلف أنماط التشكيل الإيقاعي مع ربطها بالموضوعات التي اقترنت بها علّنا نقف على الدوافع الفنية والنفسية التي حدت بالشاعر إلى اختيار قافية دون أخرى في هذا الموضع أو ذاك.

1- أنواع القافية حسب عدد الحروف بين الساكنين :

استخدم الشاعر أربعة أنواع هي : المترادف، والمتواتر والمتدارك، والمتراكب.

أ) المتواتر:

هو النمط الأكثر استخداما في ديوان ابن حمديس، إذ خضعت له مئة واثنتان وتسعون(192) قصيدة، أي ما نسبته 51,47% من مجموع القصائد، وقد توزعت قوافي هذا النوع على كل أغراض الديوان بنسب متفاوتة، ما عدا الوقوف على الأطلال، يأتي في طليعتها الغزل بستٍّ وأربعين(46) قصيدة، و يبدو أن القافية من هذا الشكل تتناسب مع هذا الموضوع، إذ طبعت أواخر الأبيات -في الكثير من الأحيان- بموسيقى سلسة وعذبة، تأنس بها الآذان، وتتحرك لها العواطف والمشاعر، من أمثلة المتواتر قول ابن حمديس :

يا بني الحرب ما بنو الحب إلاّ مثلكم في لقاءِ صرْفِ المنونِ
أنتمُ بالكفاح صرعى العوالي وهمُ بالملاحِ صَرُعَى العيونِ[1]

و كذلك قوله :

عـذّبت رقـة قـلـبي ظلماً بقَسْوَةِ قَلْبِكْ
وَسِمْتِ جسميَ سقماً وما شفيت بطبّـك[2]

والقافية في هذه الأبيات : نون، يون، قَلْبِك، طِبِّكْ، وهي في المثال الأول جزء من كلمة، وفي الثاني كلمة.

ب) المتدارك:

يأتي هذا النوع في المرتبة الثانية بعد المتواتر وقد مسّ مئة وخمس (105) قصائد، أي بنسبة 28,15% من مجموع القصائد، ونلاحظ أن قصائد هذا النوع من القافية عالجت كل الموضوعات ما عدا الشعر الحماسي والطرديات، لكن غرض الوصف يحل في المقدمة بسبع و عشرين (27) قصيدة، يليه المدح بإحدى وعشرين قصيدة، ثم الغزل بخمس عشرة (15) قصيدة، إلى غير ذلك من الأغراض الأخرى.

1) الديوان، ص 427.

2) نفسه، ص 50.

ومن أبيات قافية المتدارك قول الشاعر:

وَمُطَّـرِدِ الأجـزاءِ يصـقل مَتـْنـهُ صبا[1] أعلنت للعين ما في ضميرهِ
جريحٌ بأطراف الحصى كلما جرى عليها شكا أوجاعــهُ بخـريـره[2]

القافية في ميره، ريره، وهي هنا جزء من كلمة، والشاعر لم يخرج عن المألوف، فقافية المتدارك ومن قبلها قافية المتواتر غالبتان في الشعر العربي[3] ويعود السبب في رأينا إلى وجود علاقة طردية بين القوافي والأوزان، فاطراد قواف بعينها مرهون باطراد أوزان معينة تتضمنها، فمن البحور التي يمكن أن يقترن بها المتواتر الطويل ذو الضرب الصحيح والمحذوف، وكذلك الكامل ذو الضرب المقطوع والأخذ المضمر، وأيضا البسيط ذو الضرب المقطوع، ومن بين الأوزان التي يمكن أن يقترن بها المتدارك : الطويل ذو الضرب المقبوضة، ولا يكون في البسيط التام أبدا كما يرد في الكامل ذي الضرب الصحيح، وكذلك المتقارب ذي الضرب المحذوف إلى غير ذلك، و كل هذه الأوزان هي من الأوزان المشهورة في الشعر العربي، وكذلك في ديوان ابن حمديس.

كما نلاحظ أن الغزل انسحب شيئا فشيئا أمام الوصف والمدح كلما زاد متحرك بين الساكنين، أما المدح فيتقدم شيئا فشيئا كلما زاد عدد الحركات بين الساكنين.

ج) المتراكب:

تقيدت بهذا النمط خمس وخمسون(55) قصيدة؛ أي ما نسبته 14,74% من مجموع القصائد، وأشعاره تناولت عشرة(10) موضوعات من أصل خمسة عشر(15) موضوعا، إذ لم تشتمل على الفخر والإخوانيات والشعر الحماسي و الطرديات و الأطلال، أما الغرض المسيطر على هذا النوع هو المدح بست عشرة (16) قصيدة، وإذا نظرنا إلى الأغراض منفردة وجدنا أن المتراكب يغطي أكبر نسبة من الحكميات، التي تقدر بـ 45%، ويعود الفضل إلى البسيط بأربع قصائد من أصل خمس مما يؤكد ما قلناه سابقا عن علاقة القافية بالوزن، ومن أمثلة المتراكب قوله في مدح الأمير يحي بن تميم بن المعز :

أُعطيتَ حُكمكَ في الأيام فاحْتَكِمِ وإن تملّكتَ رقّ المجــد والكــرمِ
وحالفتك سعـودٌ لو يُخَـصّ بها عصرُ الشبابِ لما أفضى إلى الهرمِ[4]

1) الصبا : ريح مهبها من مشرق الشمس إذا استوى الليل والنهار. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص507)

2) الديوان، ص 191.

(3) ينظر : أحمد محمد الشيخ : دراسات في علم العروض و القافية، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع و الإعلان، ليبيا، د.ط، د.ت، ص220.

(4) الديوان، ص 403.

و أيضا قوله في الحكمة:

عَوّلْ على العزمِ إنّ العزمَ منقطعٌ   عنه الخمولُ، وموصولٌ به الأمَلُ
لو لم تُسَلّ سيوفُ الهندِ ما ضُرِبَتْ   يومَ القراعِ بها الأجيــادُ والقُللُ[1] [2]

وما دامت «حروف القافية تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري»[3] فإن قافية المتراكب-بخاصة في قصائد المدح- ذيّلت الأبيات بإيقاع سريع، وكأنّي بالشاعر يريد تخليص الإيقاع من مغبة الرتابة، وإضفاء شيء من الحركة والحيوية على أواخر الأبيات، لتنبيه المتلقي كل مرة والتأثير فيه، وحمله على التفاعل معه، حتى لا ينشغل عنه بغيره بخاصة إذا كانت القصائد طويلة.

ولعل هذا ما يبرر تقدّم المدح شيئا فشيئا على نظرائه من الأغراض الأخرى كلما زاد عدد الحراكات بين الساكنين، فهو يحل ثالثا من حيث المتواتر، وثانيا من حيث المتدارك، وأولا من حيث المتراكب.

د) المترادف:

وهو النوع الأقل تواترا في الديوان، إذ يظهر في إحدى وعشرين(21) قصيدة فقط من مجموع القصائد، أي بنسبة5,63%، وقد خصصت أشعاره للأغراض الآتية على الترتيب : المدح(سبع قصائد)، الغزل(خمس قصائد)، الوصف(ثلاث قصائد)، الزهد(قصيدتان)، القصائد المركبة(قصيدتان)، وصف الخمر(قصيدة واحدة)، الفخر(قصيدة واحدة)، أما على صعيد الأوزان فقد انحصر بين السريع ذي الضرب المطوي الموقوف(مفعولاتْ) والرمل ذي الضرب المقصور(فاعلات)، والمتقارب ذي الضرب المقصور(فعولْ)، ذلك لأن المترادف «يشيع في الأضرب اللازمة الردف أو ما كان مزيدا فيه علة بالزيادة مثل : وزن فعلان ومستفعلان» [4] ويمكن أن نستدل على المترادف بالأبيات التالية :

يقول في مطلع قصيدة يمدح فيها أبا الحسن على بن يحيى :

سنحتْ في السربِ من حُورِ الجنانْ   ظبية تبسم عن سِمطي جُمانْ[5]

(1) القلل : جمع مفرده قُلة، وقلة كل شيء : قمته وأعلاه. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص756)

(2) الديوان، ص324.

3) رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص42-43.

4) أحمد محمد الشيخ : دراسات في علم العروض والقافية، ص221.

5) الديوان، ص 439.

و أيضا قوله في الزهد:

ما الذي أعددتَ للموتِ فَقَدْ قُدّرَ الموتُ بلا شــــكّ عليــكْ
أذنوباً كاثرت عِـدّ الحصى بئسَ ما استكثرتَ من كسبِ يديكْ(1)

فالقافية في المثالين السابقين "مَانْ"، " لَيْكْ"، وهما جزء من كلمة، وهنا تجدر الإشارة إلى خلو ديوان ابن حمديس من قافية المتكاوس ويكمن السبب في أن المتكاوس «غالبا ما يأتي في الرجز الذي يدخل في تفعيلته الأخيرة الخبل»(2)، أي "مُتَعِلن" علما أن الشاعر لم ينظم على بحر الرجز سوى أربع قصائد، لم يدخل على ضربها الخبل.

2) أنواع القافية حسب حركة الروي :

هناك صنفان من القافية حسب حركة الروي وهما القافية المطلقة والقافية المقيدة، قد وظفهما الشاعر وفق الكيفية التي سنوضحها فيما يلي :

أ) القافية المطلقة :

وهي ما كان رويّها متحركا، وشملت معظم القصائد والمقطوعات، والتي بلغ عددها ثلاث مئة وتسع وعشرين(329)، أي ما نسبته : 88,20% من مجموع القصائد والمقطوعات.

وتتجلى القوافي المطلقة وفق الأشكال التالية :

1) مجردة من الردف(3) والتأسيس(4) موصولة بالمد : وتخضع لهذا النوع مئة وست وسبعين (176) قصيدة ومقطوعة؛ أي ما نسبته 47,18% من مجموع القصائد والمقطوعات، وقد غطت قصائدها جل موضوعات الديوان، مع هيمنة المدح والغزل والوصف، نحو قوله يمدح يحي بن تميم بن المعز :

لياليَ يَنْدَى بالمُنى لي أمانُها كأيَّامِ يَحيى لا تخــافُ لهـا خَـطْـبَا
سليلُ تميمٍ بنِ المعزّ الذي له مطالعُ فخرٍ في العلى تُطْلِعُ الشهبا(5)

---

1) المصدر السابق، ص 320.

2) محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1999، ص224.

3) الردف: حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا. (ينظر : إيميل يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص246)

4) التأسيس: ألف بينها و بين الروي حرف واحد صحيح.(ينظر : نفسه، ص185)

5) الديوان، ص 74.

وقوله في السيف :

وذي رونقٍ ترْتــاعُ منــه كــأنَّما عروسُ المنايا فيه للعين تُجتلى
صموتٍ عن النطقِ المبين لسانُهُ فإن قرعَ البيضَ اليماني وَلْوَلا[1]

2) مجردة موصولة بالهاء : استخدمها صاحب الديوان تسع عشرة(19) مرة، ما نسبته 05.09% مثل قوله يصف مجمرة بخور :

تمرّ على فرش الحـرير وغيرها وراء حجاب وهي غيـرُ مؤثرهْ
وتبدي دخاناً صاعداً من مَنافِسٍ مُصَنْـدَلةٍ[2] **أنفــاسُهُ ومُعَنْـبَـرَهْ**[3]

وقوله :

من سَلّمَ الأمرَ للإله نجا ومن عدا القصد واقَعَ الهلكه[4]

3) مجرة موصولة بالكاف، ولم يخترها الشاعر إلا في ثلاثة(03) مواضع مثل قوله:

يا قليلَ الوفاء ضاعَ ودادٌ أنْت ضَيّعْتَهُ بكثـرة غَدْرِكْ
أنا أشكو صَبَابة لَذَعَتْني بَرّدَ الله حَرَّ نحري بِنَحْرِكْ[5]

وقوله يرثى جوهرة[6] :

أيا رَشاقَةَ غُصْنِ البانِ ما هَصَرَكْ ويا تألُّفَ نظـم الشمـل مَنْ نثـركْ؟
ويا شُـؤوني، وشَأْني كُلّهُ حَــزَنٌ فُضّي يواقيتَ دمعي واحبسي دُرَرِكْ[7]

4) مؤسسة موصولة بالمد : جاءت في أربع عشرة (14) قصيدة أغلبها في المدح على شاكلة قوله في مطلع قصيدة مَدَحَ بها تميما أمير المهدية :

تدَرّعْتُ صبري جُنَّةً للنوائبِ فإن لمْ تُسالمْ يا زمان فحاربِ
عَجَمْتَ حَصاةً لا تلين لِعاجِمٍ ورضت شَمُوساً لا يَذِلُّ لِرَاكِبِ[8]

---

1) المصدر السابق، ص 347.
2) مصندلة : مطيبة بطيب الصندل. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص525)
3) الديوان، ص 241.
4) نفسه، ص 474.
5) نفسه، ص 202.
6) جوهرة : هي جارية له ماتت غريقة في المركب الذي عطب به في خروجه من الأندلس إلى إفريقية. (ينظر: نفسه، ص 213)
7) نفسه، ص 213.
8) نفسه، ص 54- 55.

وقوله أيضا :

مَرابِعُهُمْ للوحش أضْحتْ مَراتِعَا فقف صابراً تُسعِدْ على الحزن جازِعا
فمن مُبلِــغُ الغـادينَ عنّــا بأننــا وَقَـفْـنـا وأجْــرَيْنا بهــنّ المــــدامــعا
معالمُ أضحتْ من دُماها عواطلاً فقُلْ في نفوسٍ قد هَجَـرْنَ المطـامعا(1)

5) مؤسسة موصولة بالهاء : اقترنت هذه القافية بست(06) قصائد و مقطوعتين؛ أي بنسبة 02.41%، تناولت عدة موضوعات أهمها الشيب و الشباب، مثل :

وجدتُ النّوى إذ فقدتُ الشّبابَ فيا ليتني لم أكُنْ فاقِدَهْ
فصرتِ أُحاوِلُ صيدَ الحســانِ وأتعَبُ فيــهِ بلا فائــدهْ(2)

ونحو قوله في رثاء أبيه :

بكيتُ أبي حقبة والأسى عليّ شَــواهـدُهُ باديــه

وما خمدتْ لوعة تلتظي ولا جمدتْ عبرة جاريهْ(3)

6) مردفة موصولة بالمد : ويكون الردف بالألف، أو بالواو، أو بالياء، أو بالواو و الياء معا، وجاءت القافية مردفة بالألف في تسع وأربعين (49) قصيدة ومقطوعة؛ أي ما نسبته 13.13% من مجموع القصائد والمقطوعات، ومردفة في ثماني(08) قصائد؛ أي بنسبة 02.14%، ومردفة بالياء في عشر(10) قصائد؛ ما نسبته 02.68%. وتمثل هذه النسب مجتمعة 24.92% من مجمل القصائد والمقطوعات، ونصوص هذا النوع من القافية عالجت أغلب الأغراض، ومن أمثلة القافية المردفة الموصولة بالمد قول الشاعر في وصف ثريا الجامع :

و مشبهة في الجو أنوار أختها يضيء سناها أسحم(4) داج
كأن صلالا وسطها في مكامن تحــرك فيـها ألسنا بلجـــاج(5)

وقوله أيضا :

بكى الناسُ قبليَ فَقْدَ الشبابِ بدمعِ القلوبِ فما أنْصَفــوهُ
وإنّي عَلَـيْـــهِ لَمُسْـتَــدركٌ من البثّ والحزنِ ما أهملوهُ(6)

---

1) المصدر السابق، ص 291.

2) نفسه، ص 177.

3) نفسه، 454.

4) أسحم : أسود. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سحم، ص1959)

5) الديوان، ص 96.

6) نفسه، ص 450.

وقوله في جواد :

وَمُجَرِّرٍ في الأرْضِ ذيلَ عسيبِهِ[1] حَمَلَ الزبرجَدَ منه جسمُ عقيقِ
يجري ولمــعُ البــرق في آثاره من كثرة الكبوات غيرَ مفيــقِ
ويكادُ يخــرج سرعــة من ظِلِّهِ لو كان يرغبُ في فراق رفيقِ[2]

7) مردفة موصولة بالهاء : تقيّدت بهذا الشكل ست عشرة(16) قصيدة ومقطوعة، وجاء الردف فيها ألفاً سبع(07) مرات، ما نسبته 01.87% من مجموع القصائد، وواوا مرتين؛ أي بنسبة 0.53%، وياءً مرتين أيضا، وواوا وياءً بالتناوب خمس(05) مرات، أي بنسبة 01.34%، ونختار لهذا الصنف من القافية قوله :

ذكــرتُ صقليـــة والأسى يُهيّــج للنفــس تذكـــارها
ومنـــزلة للتصـــابي خلتْ وكان بنو الظرف عُمَّارها
فإن كنتُ أخرجت من جنة فــإني أحـــدث أخبـــارها[3]

وقوله متغزلا :

بك يا صبور القلب هامَ جَزُوعُهُ أوَكلّ شيءٍ من هــواكَ يروعهُ
فإذا وصلتَ خشيتُ منك قطيعةً فالعيشُ أنت وَصوله وَقَطُوعهُ
لا تَتّهمْــني في الوفــاءِ فــإنــني كتّمْتُ سرّكَ والدمــوعُ تُذيعُـهُ[4]

وقوله أيضا :

كم غريبٍ حنّتْ إليه غريبَهْ وكئيبٍ شجاه شَجْــوُ كئيبَهْ
سُلّطت كـربةُ التنائي علينا فعسى فرْحة التدانِي قريبهْ
فمـتى نلتـقي فتـصبــحَ منَّا كلّ نفسٍ لكلّ نفس طبيــبهْ[5]

ب) القوافي المقيدة:

وهي ما كان رويها ساكنا، ونصيبها من القصائد قليل إذا قورنت بالقوافي المطلقة، فقد نظمت عليها أربع وأربعون (44) قصيدة فقط، ما نسبته 11,79%، وبالرغم من ذلك فهي تفوق نسب القوافي المقيدة التي أحصاها جمال الدين بن الشيخ في شعر أبي تمام(02%)، والبحتري(03%)، وفي أشعار كتاب الأغاني (04,5%)[6]، بل تفوق حتى النسبة التي دلل بها إبراهيم أنيس على قلة

---

1) العسيب : عظم الذَّنَب. (ابن منظور : نفسه، مادة عسب، ص2936)

2) الديوان، ص 292.

3) نفسه، ص 189.

4) المصدر السابق، ص 292.

5) نفسه، ص53.

6) ينظر: جمال الدين بن شيخ : الشعرية العربية، ص 212.

شيوع هذا النوع من القافية في الشعر العربي وهي : 10%[1] ربما بسبب ما درجت عليه الذائقة العربية من استحسان القوافي المقيدة في الغناء، بخاصة وأن الغناء ازدهر ازدهارا كبيرا في عصر ابن حمديس وفي الأندلس بالذات أين نبغ وذاع صيته.

وتنقسم القوافي المقيدة في شعر ابن حمديس إلى ثلاثة أصناف :

1- مجردة من الردف والتأسيس : ووردت في اثنين وعشرين(22) موضعا؛ أي بنسبة 05.89%، منها :

أشهابٌ في دجى الليل ثَقَبْ أم سـراجٌ نارهُ مـاءُ العنـب

أم عروسٌ فوق كرسيٍّ يدي يجتليها اللهو في عقد الحبب[2]

2- مؤسسة : نظمت عليها مقطوعة واحدة من بيتين، أي بنسبة 0.26%، و هي:

البحر صعبُ المذاق مرّ لا رجعـت حـاجتي إليه

أليس ماءً و نحن طينٌ فما عسى صبر ناعليه[3]

3- مردفة: جاءت إحدى و عشرون (21) قصيدة ومقطوعة على هذا الشكل، وهو عدد يكاد يساوي عدد القوافي المقيدة المجردة من الردف والتأسيس، وهذه النتيجة تخالف ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنه يغلب في القوافي المقيدة أن يسبق رويها بحركة قصيرة، ويقل أن يسبق بحرف مد[4]، هذا يعني أن ابن حمديس خالف المعتاد، وارتقى بهذا الصنف من القافية إلى مستوى جديد، حتى أنه جربه في موضوعات عدة في مقدمتها المدح و الغزل. و كان الردف بالألف في أحد عشرة (11) موضعا، بنسبة 02.94% من مجموع القصائد، وبالواو في ثلاثة مواضع (03) ما نسبته 0.80%، وبالياء في ست (06) مواضع؛ أي بنسبة 01.60%. و يمكن الاستشهاد على القافية المقيدة المردفة بالبيت التالي:

من شاء أن تسكر راحٌ براحْ فلِيسْقِها خَمْرَ العيون الملاحْ

فإنَّها بالسّـحْـرِ مـمـزوجَـة أمَا تَرَاهَا أسكَرَتْ كلّ صـاح[5]

---

1) ينظر: إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 260.

2) الديوان، ص 68.

3) نفسه، ص 461.

4) ينظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 260.

5) الديوان، ص 115.

د- الرّوي وإنتاج الدلالة :

يعد الرّوي من لوازم القصيدة العمودية، ومن أهم عناصرها الإيقاعية(1)، كما يحدد به نوع القافية فإذا حرك كانت مطلقة، وإذا سكن كانت مقيدة، وبهما معا تكتمل وحدة القصيدة، ويتحقق التآلف بين أواخر أبياتها. على هذا الأساس يضطلع الرّوي بوظيفة بنائية وإيقاعية وأخرى تمييزية.

إن أغلب حروف الهجاء يمكن أن تأتي رويا، لكنها تتباين من حيث نسبة شيوعها، فهناك حروف ترد رويا بكثرة وهي : الراء، واللام، الميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين، وحروف متوسطة الشيوع هي : القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم، وأخرى قليلة الشيوع : الضاد، والطاء، والهاء، والتاء، والصاد، والتاء، وتبقى الحروف النادرة، وهي : الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.(2)

وقد استخدم ابن حمديس ثلاثة وعشرين صوتا رويا لشعره، مع الاختلاف في نسبة التواتر من صوت إلى آخر، هذه الحروف هي : الهمزة، والباء، والتاء، والجيم، والحاء، والخاء، والدال، والراء، والسين، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والغين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والواو، والياء، وفيما يلي جدول يعرض نسبة تردد كل حرف على حدة.

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة	عدد القصائد	النسبة
الراء	1241	%19.84	57	15.28
الميم	990	%15.8	41	10.99
الباء	772	12.34	46	12.33
الدال	764	12.21	36	09.65
اللام	667	10.66	35	09.38
النون	368	05.88	24	06.43
الحاء	355	05.67	21	05.63
القاف	183	02.92	19	05.09
العين	179	02.86	11	02.94
السين	158	02.52	18	04.82
الياء	145	02.31	06	01.60
الكاف	122	01.95	16	04.28
الفاء	69	01.10	08	02.14
الضاد	54	00.86	06	01.60

1) هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها (الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص 149)

2) ينظر : إبراهيم أنيس : نفسه، ص 247-248.

التاء	47	00.75	06	01.60
الهمزة	45	00.71	05	01.34
الهاء	25	00.39	04	01.07
الصاد	24	00.38	05	01.34
الجيم	16	00.25	03	00.80
الواو	16	00.25	02	00.53
الطاء	08	00.12	02	00.53
الشين	03	00.04	01	00.26
الخاء	02	00.03	01	00.26
المجموع	6253		373	

جدول رقم (05)

يتجلى لنا من خلال رصد أصوات الرّوي أنّ ابن حمديس –عموما- لم يحد عن الاتجاه العام لحروف الروّي من حيث الاستخدام في الشعر العربي إلاّ في حدود ضيقة.

فقد هيمنت أصوات : الراء، والميم، والباء والدال ، واللام، والنون على ثلاثة أرباع حروف الروّي، وما نسبته(76.76%)، وهي من الحروف التي تقع رويا بكثرة في الشعر العربي، إلاّ أننا نلاحظ تقدم حرفي الحاء والقاف وهما متوسطا الشيوع، على العين والسين وهما من الحروف التي كثيرا ما تكون رويا؛ إذ جاء الحاء في ثلاثة مئة وخمسة وخمسين(355) بيتا، والقاف في مئة وثلاثة وثمانين(183)بيتا، بينما ورد العين في مئة وتسعة وسبعين(179) بيتا، والسين في مئة وثمانية وخمسين(85) بيتا. غير أنّ الملح الأسلوبي الأبرز- هنا- هو طول نفس الشاعر في النظم على حرف الحاء، وكثرة قصائده على هذا الرّوي.

وتأتي في الدرجة الثانية من حيث الاستعمال حروف : الياء، والكاف، والفاء، وهي متوسطة الشيوع في الشعر العربي، وقد انفصل عن هذه الطائفة حرفا الهمزة والجيم، إذ تساوى الجيم مع الواو الذي نادرا ما يجيء رويا، وتأخر الجيم عن الضاد والتاء والهاء والصاد، وهي قليلة الشيوع، كما تأخرت الهمزة عن الضاد والتاء.

ومن مظاهر التفرد أيضا عند شاعرنا توظيفه للواو والشين والخاء التي يندر النظم عليها، غير أنّ توظيفه لها يبقى محدود جدا.

ولم يستخدم ابن حمديس الحروف التالية رويا: الثاء، الذال، الزاي، الظاء، الغين، وهو في هذا لم يخالف الشعراء العرب، والثاء قليلا ما يكون رويا لأشعارهم، في حين يندر استعمالهم لبقية الأصوات (الذال، الزاي، الظاء، الغين)

إذن فقد اختار الشاعر معظم حروف العربية رويا لأشعاره ويمكننا تفسير التباين في نسب التردد بين الأصوات بقول إبراهيم أنيس : «ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة»[1]، مما يعني أن إكثار ابن حمديس من الحروف المتوسطة الشيوع مثل الحاء، واستخدامه للحروف القليلة والنادرة، يدل على ثراء معجمه، وسعة ثقافته، وسرعة بديهته.

وبعد العرض لأصوات الرّوي سنحاول بيان طبيعة العلاقة بينها (أصوات الرّوي) وبين موضوعات القصائد، وذلك من خلال التركيز على أبرز الحروف، معتمدين في ذلك على عدد القصائد، مادام الأمر يتعلق بالأغراض.

	المدح	الغزل	الوصف	الزهد	الخمر	الشيب والشباب	الرثاء	قصائد مركبة	الفخر	الحكمة	الغربة والحنين	الشعر الإخواني	الشعر الحماسي	الطرديات	الأطلال	مجموع القصائد
الراء	18	13	10	03	03	01	01	03	/	02	/	02	/	01	/	57
الباء	06	10	09	03	05	02	01	03	01	/	05	01	/	/	/	46
الميم	13	05	06	/	03	01	02	03	03	02	01	01	01	/	/	41
الدّال	10	02	12	01	01	02	03	/	02	01	01	/	/	01	/	36
اللام	09	09	06	02	01	/	02	02	01	02	/	01	/	/	/	35
النون	06	10	05	02	/	/	/	/	01	/	/	/	/	/	/	24

فقد طغى روي الراء على مستوى الأبيات والقصائد معا، أمّا على صعيد الموضوعات فقد عالجت أشعاره معظمها، لكن الموضوع الرئيس هو المدح بثمان عشرة قصيدة (18)، ثم يليه الغزل بثلاث عشرة قصيدة، والراء صوت مكرر مجهور، يتوسط بين الشدة والرخاوة[2]، هذه السمات استثمرها الشاعر لصالح معانيه، لأنّ كل حرف في الكلمة العربية «يستقل ببيان معنى خاص مادام يستقيم بإحداث صوت معين، وكل حرف له ظل وإشعاع، إذ لكل حرف صدى وإيقاع»[3]، كما ساهمت سمة التكرارية لدى الراء في تأكيد المعنى في المدحيات، وترسيخ صفات الممدوح في ذهن المتلقي، بيتا بعد بيت، إلى غاية اكتمال الصورة النهائية للممدوح وفق تصور صاحب الديوان، كما عبرت (التكرارية) عن عطاءات الممدوح التي لا تنضب، وجوده اللامحدود ممّا لا يدع مجالا

1) المرجع السابق، ص 248.

2) ينظر: إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1981 ، ص 66 .

3) ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1994 ، ص 23 .

للجحود والنكران، ومن هنا يقوم الجهر بإيصال صورة الممدوح في أوضح أشكالها وأنصعها، ومن الأمثلة التي تبرز فيها الأداءات الجمالية لصوت الراء قول ابن حمديس في مدح الحسن بن علي بن يحي:

يَنْدى بلا وَعْدٍ وكم من عارضٍ[1] من غير بَرْقٍ صوبُه[2] مدرارُ

فربُوعُــه[3] بالمعتفيــن[4] أوَاهِــلٌ وَبَنَانُه بالمَكرُمــات بحــارُ[5]

فالراء في هذين البيتين يدل على الكثرة والاستمرارية، سواء إذا تعلق الأمر بالسخاء أو الانتصارات، أو العفو عند المقدرة وهذا المعنى لم يوح به الرّوي وحده بل تضافرت في توليده باقي الراءات المتكررة بين ثنايا البيتين، ولا يخفى ما تفرزه الضمة من دلالات القوة والرفعة والسمو، لأنّ «الصوت المضموم (الروي) يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي»[6] بخاصة إذا علمنا أن نصف عدد القصائد المدحية التي تنتهي أبياتها بالراء رويها مضموم (تسعة من أصل ثماني عشرة)

أما توسّط الراء بين الشّدة والرخاوة فيتناسب – في هذين البيتين وباقي أشعار المدح- مع سجايا الممدوح التي تتوسط بين الإفراط والتفريط نحو: الكرم الذي يتوسط بين التبذير والبخل، والحلم الذي هو بين الطيش والبلادة، والشجاعة التي هي بين التهور والجبن، والعدل الذي بين الظلم والذل، مثلما يتجلى في قوله يمدح علي بن يحي :

جوادٌ إذا أسدى الغنى مــن يمينــه تحوّلَ عــن أيمــانِ قصّــادهِ الفقــرُ
حمى ثغره بالسيف والرمح مقدماً ويحمي عرينَ القَسْورِ النَّابُ والظفرُ
بصيرٌ بمردي الطعن يُغري سنانه بجارحـة في طيِّـها الَـورْدُ والغَمْــرُ[7]
ليـهْــنِ الـرعــايا منــك عـــدلُ سياسة ودفعُ خطوبٍ لليالي بها غدرُ
ويسرٌ حَسَمْتَ العُسْرَ عنهم بصنعه كما حَسَمَ الإسـلامُ ما صَنَــعَ الكفــرُ
فلا زلتَ تجني بالظبا قِمَـمَ العِـدى وتثمرُ في الأيدي بها الأسَل السمــرُ[8]

1) العارض : السحاب الذي يعترض في أفق السماء . (ابن منظور : لسان العرب، مادة عرض، ص2889)

2) الصّوْب : نزول المطر (نفسه، مادة صوب، ص2518)

3) الربوع : جمع مفرده الرَّبْع : المنزل والدار والوطن. (ينظر : نفسه، مادة ربع، ص1563)

4) المعتفين : اسم فاعل من الفعل اعتفى، واعتفاه : أتاه يطلب معروفه (ينظر : نفسه، مادة عفا، ص3019)

5) الديوان، 255 .

6) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات : مقاربة سيميائية، أنطروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق- سوريا، ط1، 1998، ص242 .

7) الغمر : من الماء الذي يعلو من يدخله ويغطيه. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص661)

8) الديوان، 243 .

وفي قوله يمدح الشخص نفسه :

ملكٌ تتقي الملـوكُ سناه أوَمَا يَفْرِسُ الذئابَ الهَصُورُ
وهو ضارٍ آجامهُ ذُبّل الخطّ على مُقْتَضَى العلى وقصورُ
حازمٌ للطعان أشْرعَ سمرا حُطمتْ في الصدور منها صدورُ
وحَمَى سَيْفُهُ الثغورَ فما تَقْـ رّبْ رَشْفَ العُدَاة منها ثغورُ
ذو عطاءٍ لو أنهُ كان غيثاً أوْرَقَتْ في المحول منه الصخورُ
تحسبُ البحرَ بعضَ جدواه لولا أنّه في الورود عذب نميرُ[1] [2]

وإذا كان روي الراء المضموم ينسجم أكثر مع معاني المدح والثناء، فإن الراء المكسور يتناغم أكثر مع معاني الشجن والشوق والعشق، فقد بنيت عليه ثمان (08) قصائد غزلية من أصل ثلاث عشرة (13) قصيدة، ويدعم هذا التفسير رأي عبد الملك مرتاض، الذي يذهب إلى أنّ الكسرة تدل على «الانهيار والبث والحزن والحرقة»[3] فالراء المكسور إذن يعبر عن معاودة الشوق باستمرار، وسيطرة عاطفة الحب على جوارح المحب، كما يعبر عن السقم الذي يهدّ جسد العاشق الولهان، وعن الخضوع للمحبوب والفناء فيه، مثلما يتجلى في قول ابن حمديس:

شوقي إليك مُجَدَّدٌ يُبْلِي جديد تصبري
وجوانحي يجنحن مِنْ حُرقِ الهوى المتعسرِ
نقلتْ من الدرر الدموعَ إلى العقِيقِ الأحمر
ولبستُ فيه من الضنى عَرضَاً يلازم جوهري[4]

وقوله :

هجرَ الخيالُ فزرتُه بالخاطر ولقد يكونُ، زمانَ هجرك، زائري
أسدَدْتِ مَسراه فلم يُطِقِ السُّرَى أمْ باتَ عندكِ نائماً عن ساهرِ
طُعمَتْ مصافحتي له إذ زرته فقبضت من ظلّ الخيال النافرِ
يا منْ لها بالسحر طرفٌ قاتلٌ أسَمِعْتِ بالفُتْيَا التي في السّاحرِ
إني نظرتُ فلم أجد لك فتكةً إلاّ بحد ّحسامِ لحظٍ فاترِ
أثْبَتِّ حُبّكِ في فؤادٍ خافقٍ أوَما عجبت لواقعٍ في طائرِ[5]

---

1) نَمِير : طيّب. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص954)

2) الديوان، 243 .

3) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات : مقاربة سيميائية، أنطروبولوجية لنصوصها، ص 222 .

4) الديوان، ص185 .

5) نفسه، ص210 .

يلي صوت الراء - من حيث التواتر- صوت الباء بست وأربعين (46) قصيدة، وهو صوت شفوي شديد مجهور[1]، وقد مست أشعاره مختلف الموضوعات ماعدا : الحكمة، والحماسة، والطرديات، والأطلال، لكن غرض الغزل يحتل الصدارة بعشر (10) قصائد، ثم يليه الوصف مباشرة بتسع (09) قصائد، مما يطرح التساؤل عن خلفية تلاؤم هذا الحرف من حيث خصائصه الصوتية مع الموضوعات القوية كالمدح والفخر والحماسة، في حين لا يتعارض مع الوصف الذي يتطلب الإيضاح والإبانة غير أنّ مسحا شاملا لهذا الرّوي على مستوى الديوان يكشف أنه (روي الباء) مكسور في جلّ أشعار الغزل، وفي المقابل يتنوع في الوصف والمدح بين الكسر والضم والفتح والسكون، حسب الحالة الشعورية للشاعر، وربما عدم صبر الشاعر على تباريح الهوى وأوجاعه جعله يستعين بسمتي الجهر والانفجار في هذا الحرف حتى يفصح عن لواعج الشوق التي تعتمل في صدره، وحتى يطلق العنان لآهاته وزفراته، علّه يخفف من آلامه وأسقامه، أمّا الكسرة فتوحي بانكسار ذاته وتضعضعها من شدة الوجد والصبابة، مثلما نلمح في قوله :

مَنْ كان يَعْذُبُ عِنْدها تَعْذيبي   أنّى تَرِقُّ لعبــرتي وَنَحيــبي
وكأنَّمـا سَــمٌّ مُذِيـبٌ مِسْكُـهَا   أيذيبني والمسكُ غير مُذيب[2]

وعلى غرار بعض قصائد الغزل اعتمدت أغلب أشعار الغربة والحنين "الباء" رويا لها (خمس قصائد من أصل ثماني)، وإذا أحدثت الكسرة الفرق في بائيات الغزل؛ فإنّ حركات روي الباء في أشعار الغربة والحنين تتأرجح بين الكسرة والضمة والفتحة، فكيف نفسر ذلك؟

ويمثل الباء المكسور في موضوع الغربة والحنين نموذجان، ودلالته فيهما قريبة من نظيرتها في موضوع الغزل، فهو يعكس حالة الصراع التي يعانيها الشاعر، وحالة التمزق التي يكابدها من جراء اغترابه، ونفسيته المتداعية، ولظى حنينه المتوقد :

تخالفَتِ النيّات يوم تحمّلوا   فركبٌ إلى شرق وركبٌ إلى غربِ
وما قُدّ السيرِ بالسيرِ بينهمْ   ولـكـنـّمـا المنـقـدُّ بينــهـم قـلـبي[3]

أما الباء المفتوح فقد وردفي مقطوعة واحدة إلا أنه جاء موصولا بالهاء:

كم ْغريبٍ حَنَّتْ إليه غَريبَهْ   وكئيبٍ شَجاهُ شَجْـوُ كئيبهْ
سُلِّطَتْ كُرْبةُ التنائي عَلينا   فَعَسى فَرْحَةُ التداني قَريبهْ
فمتى نَلْتقي فَتُصْبِـحَ منّـا   كلُّ نفسٍ لكلّ نَفْسٍ طَبيبَـهْ[4]

1) ينظر : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 45 .
2) الديوان، ص79 .
3) نفسه، ص 466.
4) نفسه، ص 53 .

فالهاء في هذه القطعة ألقت بظلالها على حرف الرّوي فأصبح يوحي بالتفجع والتوجع لفراق الوطن والأحباب.

وقد مست الضمة في الموضوع نفسه قصيدتين – كذلك – من روي الباء، غير أنّ ما يميزهما هو جوهما العام المفعم بالقوة والتفاؤل ومن إحداهما نقتطف المثال التالي:

ولو لم يكن في العزم إلاّ تقلبٌ ترى النفسُ فيه سعيها فتطيبُ
وإن ضاقَ بالحرِّ المجالُ ببلدة فكمْ بلدة فيها المجـالُ رحيـبُ
إذا أنْتَ لبّبتَ العزيمةَ واضـعاً لها الرجلَ في غرزٍ فأنْتَ لبيبُ[1]

فلا مشاحة في أنّ الوضع النفسي الذي نشأت في حضنه هذه الأبيات – والقصيدة بصفة عامة- يعلوه الطموح والإرادة والتحدي، والسعي الحثيث نحو المعالي، لذلك عنّت للشاعر أفضلية هذا الرّوي، في مثل هذا الموقف.

وعلى الرغم من القراءة الشمولية التي نتوسّلها في الدراسة إلا أننا لا نستطيع إنكار أهمية استنطاق حرف الرّوي ضمن قصيدته لأن المواقف نحو الموضوع الواحد قد تتغير حسب الظروف، والحالة النفسية، وحسب التجربة الشعرية بصفة عامة .

يحل الميم ثالثا من حيث استخدامه رويا، وهو الأكثر ثراء ومرونة في الديوان باشتمال أشعاره على كلّ الأغراض، ماعدا الزهد والطرديات والأطلال، بيد أن المدح هو الأبرز بثلاث عشرة(13) قصيدة، ثم الوصف بست(06) قصائد، وبعدهما الغزل بخمس (05) قصائد ثم باقي الأغراض بنسب متفاوتة.

فعلماء الأصوات يرون أنّ«الميم صوت شفوي أنفي مجهور... متوسط بين الشدة والرخاوة، أي بين الانفجار والاحتكاك»[2] وقد وضحنا في سياق حديثنا عن إيحاءات روي الراء دلالة الجهر والتوسط بين الشدة والرخاوة بخاصة في المدائح، إلاّ أنّ هذا الحرف يتصف بميزة أخرى خليقة بالاهتمام –علاوة على الصفتين السابقتين- هي الغنّة الناتجة عن خروج الهواء من الأنف عند النطق به.

فالميم تعبر بغنتها في قصائد المدح والوصف –عموما- عن النشوة والطرب، لكنها تكتسي دلالات جديدة كلّما تغيرت الحركة، دون أن تحيد عن المعنى السابق بخاصة أنّ الميم في الغرضين المذكورين دخلت عليها كل الحركات مع تفردها في المدح بالفتحة، وذلك في ثلاث قصائد.

---

1) المصدر السابق، ص 63 .

(2) سليمان فياض : استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا) دار المريخ، الرياض،1998،ص107.

وينظر أيضا ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 45 .

فالفتحة في المدح –مثلا- تدلّ على الانفتاح والانشراح، يدعم ذلك نظم الشاعر لمدحيتين بميم مفتوحة – من أصل ثلاث – في مناسبتين سعيدتين، واحدة في مدح المعتمد عند عودته سالما إلى إشبيلية من وقعة الزلاقة، ومنها:

ليهنأ بني الإسلام أنْ أُبْتَ سـالما — و غادَرْتَ أنْفَ الكفرِ بالذلّ راغـما
كشفتَ كـروباً عن قلـوبٍ كـأنّما — وَضَعْتَ عَلَيْها من هـواك خـواتما
صبرتَ لحرّ الطعنِ والضربِ ذائداً — عن الدين واستصغرتَ فيه العظائما
أَجَبْتَ الهُدى لمّا دعـاكَ لِنَصْـرِه — وجَـرّدْتَ عـزْمًا إذ تَقَلَّدْتَ صـارما
.... — ....
سكنتمْ قلوبَ العارفيـنَ محبّـةً — كما سكـنَ الزهـرُ الذكـيّ الكمـائما
نذرْتُ نذورًا فاقتضاني قضـاءَها — أيابُـكَ من يـومِ العـروبة سـالما
ولمّا وجدتُ الوفرَ أعوزَ راحـتي — سجـدتُ لربّي ثمّ أصبحْـتُ صـائما[1]

وأخرى يمدح فيها الأمير أبي الحسن على بن يحيى، ويهنئه بالعيد نقتطف منها :

يا ابن الملوك ذوي الفخر الألى ملكوا — رقّ الزمان وسادوا العُرب والعجما
أصبحتَ في الملك ذا قدرٍ إذا طمحتْ — عينُ المُسـامي إليـه فاتَها وَسَـمَا
إنَّـا أُنـاسٌ بمـا نُثْـني عليـك بـه — نُهدي إليك رياضـاً نـوّرْتْ كلِـما
مـن كـلّ ناظـمِ بيْتٍ لا شبيـهَ لـه — فليس يُنثرُ منه الدهـرَ مـا نظـما
مستغرق الذوق للأسمـاع يحسبـه — من قالبِ السحر منه أُفْـرِغَ الحكما
فانعمْ بعيدٍ سعيـدٍ قـد بسطـت لـه — للمعتقيـن يميـناً تَبْسُـطُ النعـما [2]

أما الميم المكسور قد يدل على الولاء للممدوح والخضوع لمشيئته، وقد يوحي الميم المضموم بالاعتزاز بمكانته لدى الممدوح، وربما يعكس الميم الساكن الشعور بالسكينة والطمأنينة في جنبات ملكه(الممدوح).

إذا تعددت إيحاءات روي الميم في المدح و الوصف تبعا لتغير الحركة، فإنها تغرف من معين واحد في أغراض : الغزل، والرثاء، والإخوانيات، والشيبيات، وذلك تماشيا مع الكسرة التي وسمت روي قصائد هذه الفئة بأجمعها، ما عدا قصيدة غزلية واحدة التزمت السكون.

فقد ذيلت الميم المكسورة الأبيات بنغمة شجية تجسد معاناة الشاعر من جراء جفاء الحبيب في الغزليات، وفقد العزيز في الرثائيات، ونأي الأهل والأحباب في الإخوانيات، وتولّي الشباب في الشيبيات، مثلما نحسه لما نقرأ القصيدة التي أجاب بها عن رسالة بعثها إليه ابن عمته أبو الحسن يطلب منه فيها العودة إلى دياره و منها:

(1) الديوان، ص 379- 382.

(2) نفسه، ص 416.

و كيفَ أرى لي قصْد وجه إليكمُ إذا كانَ في كفّ القضاءِ زمامي
و ما هي إلا غــربةٌ مُسْتَمــــــرّةٌ أرَى الشيخَ فيها بَعْدَ سِنّ غـلامِ
أبا الحسن اسمعْ عـــذرةً قد بعثْتُها فلا زلتَ في عِـــزّ قرينَ دوامِ
متى كنتُ مختاراً على الوَصْل فُرْقةً تُطيــــلُ إلى وِرْدِ اللّقـاءِ هيـامي[1]

ولعل من أهم حروف الروي في الديوان : كذلك الدال لاحتلاله المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال، إذ تقيّدت به ست وثلاثون(36) قصيدة تناولت مختلف الموضوعات، يتقدمها الوصف باثنتي عشرة(12) قصيدة، ثم المدح بعشرة(10) قصائد، أما الغزل فقد تراجع تراجعا واضحا على الرغم من أنه من أبرز أغراض الديوان، فلا نعثر فيه إلا على داليتين، ومن الخصائص الصوتية لهذا الحرف أنه «صوت لثوي انفجاري مجهور» [2] وهي أوصاف تنسجم مع المدح والوصف لما تؤديه من وظيفة انتباهية، تتمثل في لفت انتباه المتلقي، إضافة إلى الوظيفة التأثيرية، بخاصة أن الشاعر يدأب في الغرضين في إبراز الممدوح أو الموصوف-غالبا- في أفضل صورة من حيث الدقة والجمال كما فعل عندما وصف حبات البرد، وهي منثورة على الأرض :

نثر الجوُّ على الأرض بَرَدْ أي درٍ لنحورٍ لو جمــــدْ

لؤلؤٌ أصدافه السحْب التي أنجز البارق منها ما وعدْ [3]

ولا يبعد صوت اللام عن صوت الدال من حيث استخدامه رويًا سوى بقصيدة واحدة، بتواجده في خمس وثلاثين(35) قصيدة، وهوصوت «أسناني لثوي مجهور...متوسط بين الشدة و الرخاوة»[4] ولعل صفة التوسط بين الشدة والرخاوة تبرر التطابق بين عددي اللاميات المدحية واللاميات الغزلية(تسع09) قصائد لكل منها، على الرغم من الاختلاف الجوهري بين الموضوعين فسمة التوسط هذه تمدّ الحرف بدلالات قد تصل إلى حد التناقض حسب توظيف الشاعر له، إذ يتناسب الحرف مع المواقف الجدية والوجدانية في آن واحد.

وتبلغ نسبة تواتر صوت النون أربعا وعشرين(24) مرّة، أما موضوعات أشعاره تراوحت بين الغزل والمدح والوصف والزهد والفخر، على أن الريادة للغزل بعشرة(10) قصائد، باعتبار النون من أنسب الأصوات له «وصوته أسناني لثوي أنفي

---

1) نفسه، ص 385.

2) سليمان فياض : استخدامات الحروف العربية، ص 53.

3) الديوان، ص 131-132.

4) سليمان فياض : نفسه، ص 103.

مجهور...متوسط بين الشدة والرخاوة»[1] وهو بهذا شبيه بالميم باستثناء الاختلاف في المخرج، هذا التقارب النطقي صاحبه تقارب آخر دلالي، بخاصة على مستوى موضوع الحب والعشق الذي اختار له الشاعر الكسرة مع كلا الحرفين إذ انتهت أبيات تسع(09) قصائد من أصل عشرة(10) بالنون المكسور، الذي طبع أواخر الأبيات بلحن خاص يشبه الأنين، لذلك سمي النون الحرف «النواح»[2] لارتباطه بالبكاء وما يجري مجراه لننصت إلى ابن حمديس وهو ينشد:

عَذَّبْتني بالعُنْصُرَيْنِ   بلظى حشاي و ماءِ عيني
ألْبَسْتِني سَقَمًا أرا   كِ لَبِسْتِهِ في الناظِـــــرَيْنِ [3]

فهو يبكي من حرقة الجوى، ولوعة الوجد، وقد لقي في روي النون معادلا صوتيا لحالته المزرية، والذي تكثفت إيحاءاته بتجاوبه مع حروف النون في الحشو.

هذا ما يستحضر خصيصة إيقاعية تبرز في مواضع عدّة، وهي التماثل الصوتي بين حرف الرّوي و حروف أخرى من جنسه، تتردد في حشو البيت على نحو ما نرى في مدحه للأمير علي بن يحيى :

والمـُلكُ إن قــام بــه حــازمٌ   أضحى حِم ، والجِدّ غيرُ المزاح
من حِمْيَرِ الأمْلاكِ في منصبٍ   ذو حسبٍ زاكٍ ومجـدٍ صــراح[4]
لا تصدرُ الأنفسُ عـن حُبّـهِ   فإنَّـهُ للسـيـّئـاتِ اجتــراح
كم طامح الألحاظ نحوَ العلى   إذا رآه غـضَّ لحـظ الطمــاح
نـداه يُغـني لا نـدى غيــره   من للذُّنابى بغنـاءِ الجنـــاح
فخلِّ مَـنْ شَـحّ على وفــره   لا تُقْدَحُ [5]النَّارُ بزِنـْدٍ[6] شحاح[7]

و كذلك قوله:

خيالكِ للأجفـان مثّـلـهُ الفكـرُ   فعينيَ ملأى بالهـوى ويدي صِفْـرُ
ألمّ بصــبٍّ ليس يدري أمـرْجَـلٌ   يفور بنيران الأسى منــه أو صــدر
غريبٌ جنى أرْيَ الحياة وشَرْيَها   ويجني الفتى بالعيش ما يغرس الدهر
أنازحــة الـدار التي لا أزورهـا   إذا لم يُشَقَّ البحـرُ أو يُقْطَـعِ القفــر

---

1) نفسه، ص 110.

2) رجاء عيد : التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، ص 16.

3) الديوان، ص 430.

4) الصُراح : الصريح الخالص مما يشوبه. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص511)

5) قدح النار من الزند أخرجها منه.. (نفسه، ص717)

6) الزند : العود الأعلى الذي تقدح به النار، والأسفل هو الزندة . (نفسه، وص402)

7) الديوان ، ص 117- 118.

إذا بَعُدَتْ دارُ الأحبَّـة بالنـــوى فذاك لهــم هجــرٌ وإنْ يكــن هجـــر
رحلت ولم يَرْحَلْ عشيَّــة بينـنـا معي برحيـل الجســم قلـبٌ ولا صبــر[1]

ولا يقتصر التماثل الصوتي على تكرار الحرف، إذ يوائم الشاعر أحيانا بين حركة الروي وحركات أواخر الكلمات داخل البيت، بل يجمع أحيانا -و لو بدرجة أقل- بين تكرار الحرف وتكرار الحركة، مثلما يتجسد في مطلع قصيدة يمدح فيها أحمد بن عبد العزيز بن خراسان:

هل أنت فاديَةٌ فؤادَ عميدٍ من لوعةٍ في الصّدْرِ ذاتِ وَقُودِ[2]

و أيضا :

عَوِّل على العَزْمِ إنَّ العزْمَ منقطعٌ عنه الخمولُ وموصولٌ به الأملُ[3]

فحرف الدال والكسرة –في البيت الأول- تناسبا مع معاناة الشاعر من جراء العشق التي بلغت حدا لا ينفع معه الصبر والكتمان. وقد ساهم حرف اللام والضمة –في البيت الثاني- في إبراز معاني الصبر والجد والتحدي التي توحي بها كلمة العزم.

2) عناصر الهندسة الصوتية:

لا يقتصر المستوى الصوتي – كما أشرنا في بداية هذا الفصل- على الوزن والقافية فقط، بل يشمل – أيضا – عنصرا آخر أكثر تشابكا وتعقيدا، يطلق عليه أغلب الدارسين اسم "الإيقاع الداخلي"[4]، لذلك فإن «أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة، ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص»[5].

وتتحقق جمالية هذا النمط من الموسيقى من خلال مراعاة التناغم بينه وبين حركة المعنى والانفعال، وإلا يغدو النسق مجرد شكل أجوف وهيكل بلا روح، يقول أدونيس : «إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركية النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها،

1) المصدر السابق ، ص 239.

2) نفسه، ص 142.

3) نفسه، ص 324.

(4) هو الإيقاع الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت، بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من قصيدة. (محمد النويهي : الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة- القاهرة، د.ت، ص39)

(5) ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص13.

لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مد من تفجرات الأعماق وإلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف»[1]

فاللغة الشعرية تقوم – في الأساس – على استنطاق الصوت، واكتناه أقصى طاقاته التعبيرية والدلالية الكامنة فيه، والماثلة في وحدته النوعية المستقلة، وذلك لرفد المعنى بمزيد من قوة الإيحاء. ففي الشعر تنتفي اعتباطية الوحدة اللغوية، ويتماهى الشكل مع المضمون والدال مع المدلول، هذا ما دفع أحد النقاد إلى القول : «وقد بلغت قناعتي بدور الأصوات في بناء الشعر حدًّا اعتقدت معه بأن الشعر لعبة أصوات لأنه يوحي ولا يعبر»[2]، هذا الكلام –على جرأته – يدل على قيمة الصوت وتأثيره، مما يجعله مؤشّرا أسلوبيا يستحق الدراسة.

ويعتبر الإيقاع الداخلي من أهم مجالات علم الجمال الصوتي : «وهو فرع من فروع علم الأسلوب يهتم بالجانب الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة ، شارحا أبعاد التكرار والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي تتابعا وتطريزا » [3]

فالأسلوبية الصوتية – من هذا المنطلق – تبحث في طبيعة العلاقات بين الأصوات المفردة والتراكيب الصوتية التي تؤلّف نسيج النص، ومدى تأثيرها في إنتاج دلالاته، وذلك من خلال رصد الظواهر الصوتية وتصنيفها، والوقوف على أبعادها الإيحائية والدلالية وهي الوسيلة الإجرائية التي سنعتمدها في دراستنا لعناصر الهندسة الصوتية في شعر ابن حمديس الصقلي.

إن الشاعر مهندس أصوات، ينسق الحروف والألفاظ والتراكيب صوتيا، فـ «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[4] ويعول في ذلك على التكرار في تشكيل يتلاءم مع انفعالاته وحالته النفسية، لكن «هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمية، بل يعود الدور الرئيسي فيها إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية، التي تشترك في عدد محدد من التنسيقات الأساسية»[5].

إذن فالتكرار المقصود –هنا- هو الذي يقوم على معاودة صور صوتية بعينها، واختبار وحدات صوتية – مفردة ومركبة – دون أخرى، لغاية بنائية ودلالية، إذ «إن

---

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان ،1983، ص93.

(2) عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص172.

(3) محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة –مصر، 2002، ص15.

4) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة –مصر، 1995 ، ص15.

5) جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 1987، ص90.

اتجاه المبدع نحو أصوات بعينها لها دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة، فيركز عليها عن طريق تكرار هذه الأصوات، إما عبر مفردة كاملة، وإما عبر جزء من المفردة، ويكون عمد المبدع نحو تسليط الضوء على هذه الأصوات أمرا مقصودا في رسالة نصه وبيان مراداته منه»[1]، لهذا بات التكرار من المفاتيح التي يتوسلها الدارس الأسلوبي لفك مغاليق النص، والولوج إلى عوالمه الداخلية.

وتندرج آلية التكرار ضمن ضابط التوازي(parallelysm) الذي يعتبر جوهر الهندسة الصوتية، لأن «التكرار يخلق أنماطا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري»[2] وهو«يعين على استمرارالوحدة التنغيمية ويحقق التوازي في العلاقات الوثيقة بين البنى التنغيمية والتركيبة والإيقاعية، وفي التطابق الماثل بين السمات الأسلوبية»[3].

والتوازي بعده ملحما أسلوبيا قيّما ومكونا أساسيا للإيقاع الداخلي يمكن اعتماده وسيلة إجرائية للكشف عن مغيبات النص ودلالاته الخفية، وهو«عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني ....كما أنه قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم»[4]

وهو بهذا المفهوم يلتقي مع عدد من أصناف البديع كالجناس، والترصيع، ورد العجز على الصدر، والتسهيم، ففن البديع «تقوم فيه المحسنات البديعية بمهمة التوظيف الصوتي في البناء الشعري، وإيحاء المعنى عن طريق التقابل والتوازي»[5]، إذن فالمحسنات البديعية التي يلتقي معها التوازي الصوتي هي- في الأصل- مظاهر وصور له. وهي تعتمد - من حيث المبدأ- على التكرار.

ويمكن دراسة التوازي الصوتي من خلال ثلاثة مستويات : مستوى الحرف، ومستوى الكلمة ومستوى التركيب.

---

1) محمد الدسوقي : إنتاج المكتوب صوتا، دراسة في إبداع الصوت في النص الأدبي، دار العلم للملايين، مصر، 2007، ص13-14.

2) شكري الطونيسي، مستويات البناء الشعري، دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص142.

3) بوري لوتمان : تحليل النص الشعري، ص64.

4) عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص24.

5) محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية، ص44.

أ-التوازي الصوتي على مستوى الحرف :

إن القيمة الإيقاعية للصوت المفرد ليست في ذاته وإنما يكتسبها نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، إذ«يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج القصيدة الشعرية وهو ما يكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلف موجهات تشتغل نحو قيم مدلولية معينة»(1).

فالتأثير الموسيقي للحرف – بناء على ذلك- ينشأ من توظيفه في نسق إيقاعي يتشكل من سلسلة التفاعلات الحاصلة بينه وبين الحروف الأخرى المكونة لبنية النص، سواء تلك التي تماثله أو تلك التي تختلف عنه من حيث الطبيعة الصوتية.

وسوف نتطرق في هذا العنصر إلى التكرار الفونيمي بعدّه مظهرا من مظاهر التوازي الصوتي، وهو يكون بتراكم حروف معينة في البيت أو المقطوعة ليعطي تشكيلا موسيقيا ينسجم مع سياق المعنى والدلالة. وعن بواعث هذا الملمح الأسلوبي يقول منذرعياشي : «قد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية. وقد يتعدد أثر هذا الأمر. فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده التكرار. وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها. وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه»(2). ومن الشواهد التي يمكن تقديمها مثالا على تكرار بعض الحروف قول ابن حمديس :

أذَبتَ فـؤادِي، يا فَديتُكَ، بالعَتْبِ   ولو بتَّ صبَّاً ما عَنُـفْتَ على صَبِّ
وقاتـلتي بينَ الغـواني(3) كأنَّهَـا   مُصَـوَّرَةٌ بالعيـن في حَبَّــةِ القلـبِ
حيــاة، ولكـنْ طَرْفُـها ذو منيَّــة   أما يُتَوَقَّى الموتُ من طَرَفِ العضبِ(4)
شكَوْتُ إليها لوعة الحبِّ فانْثَنَتْ   تقـول لتربيها : ومالوعــة الحبّ؟(5)

فقد احتل حرف التاء المساحة الأكبر في خارطة الهندسة الصوتية في الأبيات السابقة بتكراره تسع عشرة (19)مرة، وهو صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس(6) وقد خيّم

---

1) محمد صابر عبيد : جماليات القصيدة العربية الحديثة ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،2004 ، ص120.

2) منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، ص82.

3) الغواني : جمع غانية، وهي المرأة الغنية بحسنها وجمالها عن الزينة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص565)

4) العضب : السيف القاطع. (ينظر : نفسه، ص606)

5) الديوان، ص 45 – 46 .

6) ينظر : كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة –مصر، 2000، ص249.

بظلاله على إيقاع الأبيات فحاكى بموسيقاه شغف المحب بمحبوبته وتذلله لها رغبة في الوصل، بخاصة وأن حرف التاء – وفقا لصفاته الصوتية- «يوحي بملمس بين الطراوة والليونة»[1]

غير أن هذا الحرف يتعزز بدلالات جديدة عند تجاوره مع حروف أخرى تختلف عنه من حيث الطبيعة الصوتية، لأن «ربط حرفين معا يعني تغير في ماهية الحرفين وبلوغ فكرة معينة أو صيغة أو معينة»[2]، ولعل أهم هذه الحروف : حرف الباء الذي يأتي ثانيا بعد التاء من حيث التواتر بتردده أربع عشرة(14) مرة، وقد جاء قبل التاء مباشرة في : "أذبت " و"بت" و"حبة"، وجاء بعده في : "العتب " و"مصورة بالعين"، هذا التجاور أمد صوت التاء بقوة يسيرة وشدة مأنوسة تتوافقان مع لهجة العتاب الموجه إلى الحبيبة علّها ترأف به وترق لحاله، عتاب باشره الشاعر بالمكاشفة من خلال الفعل "أذبت" الذي ضم الحرفين : التاء والباء الذين يمثلان النصيب الأوفر من خطوط التوازي الحرفي، وهذا الحضور المكثف للحرفين استدعاه ورودهما في لفظة "أذبت" أول كلمة في المقطع السابق. ومن صور التوازي على مستوى الحرف في خطاب ابن حمديس الشعري ما نجده في قوله لما استذكر الفتنة التي عصفت بقومه ، وكانت سببا- في رأيه – في سقوط صقلية في أيدي الروم:

أَحِينَ تَفَانَى أهلُها طـوْعَ فِتْنَةٍ يُضَرِّمُ فيـها نارَه كلُّ حــاطِبِ

وأَضْحَتْ بها أهواؤهم وكَأَنَّما مَذاهِبُهم فيها اختلافُ المذاهِبِ[3]

فحين نقرأ البيتين يشد انتباهنا تكرار حرف الهاء بظهوره إحدى عشرة(11) مرة، وهو صوت حلقي رخو مهموس[4]، يعكس-هنا- كلوم الشاعر العميقة عمق مخرجه الحلقي، والتي أصيب بها من جراء المصاب الجلل الذي حل بقومه ووطنه، فـ«صوت الهاء بحسب طبيعته وكيفية النطق به، هو أقدر الأصوات على التعبير إيحاءً عن مشاعر اليأس والأسى والشجى»[5]. إضافة إلى أن تردده وشّح البيتين بغنة متكررة تشبه التأوّه والتوجّع، بخاصة وأنه اقترن في الغالب إما بالألف المهموزة أو ألف المد، اقترن بالأولى في : أهلها، وأهواؤهم، وبالثانية في : أهلها، وفيها، وبها، ومذاهبهم، والمذاهب. كما

---

1) حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص54.

2) أسعد محمد علي : بين الأدب والموسيقى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق 2005، ص11.

3) الديوان ص57.

4) ينظر : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص88.

5) حسن عباس : خصائص الحروف العربية، ص192.

يتماشى اندفاع الهواء من الرئتين بكمية كبيرة أثناء النطق به مقارنة بالأصوات الأخرى[1] مع محنة فقد الوطن، وتشتتت قوم الشاعر وتفرقهم.

ولا يخفى ما قام به حرف الهاء من دور إشاري تنبيهي، يعلل ذلك وروده ضميرا متصلا في عدة مواضع، فقد أحال إلى بلاد الشاعر في : أهلها، وإلى قومه في : أهواؤهم، ومذاهبهم، وإلى الفرد من قومه في : ناره، وإلى الفتنة في : فيها(في البيت الأول)، وبها، وإلى أهواء أهل وطنه في : فيها(في البيت الثاني). زد على ذلك اقتران هذا الضمير - في ثلاثة مواضع من المواضع الآنفة الذكر- بألفاظ لا تخرج-عموما- عن معنى : الصراع والتشتت والتفرق، وهي : "نار" وأهواء" و"مذاهب"، مع ملاحظة احتواء اللفظتين الأخيرتين على حرف الهاء إضافة إلى هاء الضمير، مما يضاعف شدة انتباه الملتقي، وقوة التأثير فيه. كما ارتبط الضمير في مواقع أخرى بحرف الجر، مرة بالباء فأدى معنى السببية[2] لكون الفتنة –عند الشاعر- سببا في تشتت قومه وتفرق شملهم، ومرتين بفي التي أدت- في البيتين- معنى الظرفية مجازا[3]. والشاعر جسّد بحرفي الجر : "الباء" و"في" الواقع لغويا بربطه بهما بين عنصرين دلالين أساسين : أهل البلاد، والفتنة.

لا تكتمل البنية الدلالية للبيتين إلا بالعنصر الدلالي الثالث : الأرض الأسيرة، والممثلة بالضمير المتصل في "أهلها"، باعتبار الفتنة وما صاحبها من تمزق وصراع سببا في ضياع الوطن. فالوطن هو مكان الأحداث، والواجهة الخلفية لمعاني هذين البيتين، والدافع الرئيس وراء نظمها.

إذن فشبكة العلاقات بين معاني المثال السابق نُسجت من ثلاثة عناصر دلالية أساسية هي : الوطن، والقوم، والفتنة. وقد ساهمت هندسة صوت الهاء -كما بيّنا- في خلق توازيات صوتية جارت مختلف التفاعلات الحاصلة بين هذه العناصر الدلالية الثلاثة بترجيع صوتي استغرق البيتين بأكملها.

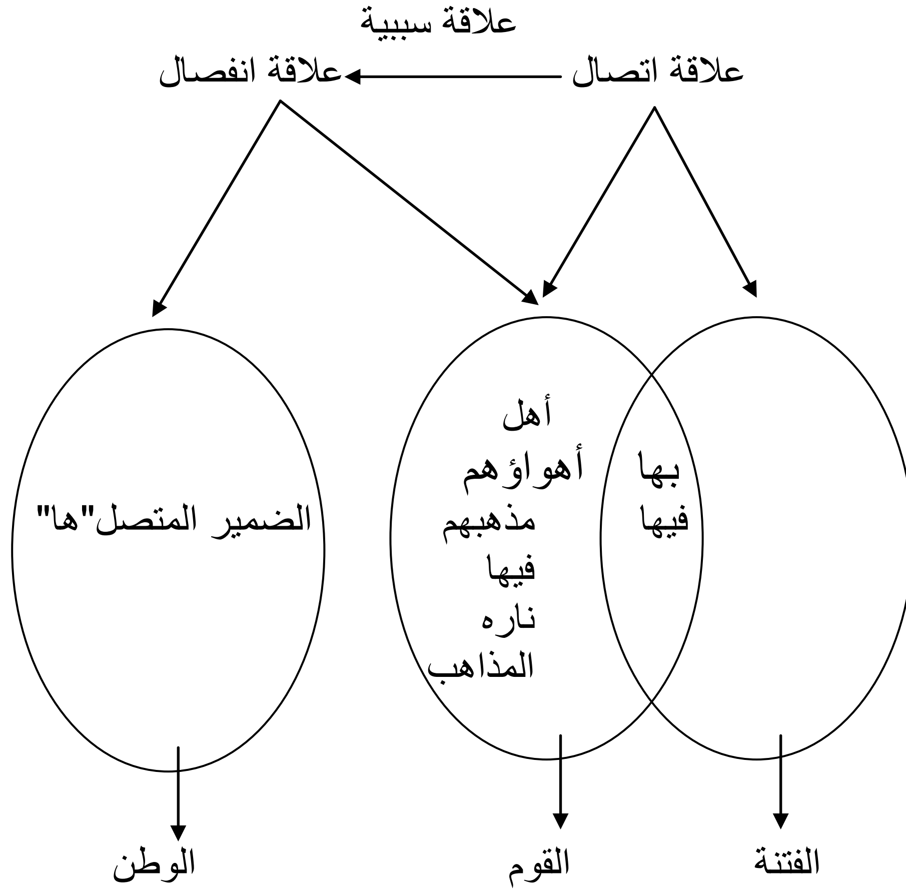
ويمكن رصد حركة صوت الهاء في نطاق العناصر الدلالية الثلاثة من خلال المخطط التالي :

---

1) ينظر : نفسه، ص89.

2) ينظر: حسن عباس : حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000، ص56.

3) ينظر: نفسه، ص76.



ومن الحروف المكررة –أيضا – النون في قوله :

وَطُفْنَا في البلاد طوافَ قَوْمٍ   يريح نفوسَهمْ تَعَبُ الجسوم

وفي مغنَى[1] ابنِ عبّادٍ حَلَلْنا   وقد نِلْنا المنى عند العَزيمِ[2]

تكرر حرف النون سبع مرات(07) في البيت الثاني وحده، وإذا رأينا انسجامه مع معاني الألم والشجن في معرض دراستنا لحروف الروي، فإنه ينطبع –أحيانا- بمعاني السكينة والاستقرار، بخاصة إذا وقع في أواخر الكلمات[3]، مثلما يتجلى في البيت السابق، فالقارئ له يركن صوته ويسكن إلى حرف النون كلما نطق بالكلمات التي ورد فيها، وهي : مغنى، وابن، وحللنا، ونلنا، والمنى، وعند، ويتفاعل هذا الإحساس مع مدلولات هذه الألفاظ، التي تعبّر هي الأخرى عن الاستقرار والألفة وهذا ما شعر به ابن حمديس عندما حلّ بقصر المعتمد بن عباد، أين نال الحضوة والشهرة.

1) المغنى : المنزل. (إبراهيم أنيس : وآخرون، المعجم الوسيط، ص665)

2) الديوان، ص388

3) حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص164.

وفي بيت آخر تجتمع غنّة النون الرقيقة مع صوت القاف القوي ليشكلا معا ترنيمة موسيقية تتجانس مع نغمات العود الشجية :

نَبَضَتْ دِقاقُ عروقٍ فكأنّها في النَّقْرِ أَلْسنةٌ عليه فِصاحُ[1]

فقد تكرر كل من الحرفين النون والقاف أربع مرات، والقاف- فضلا عن النون – عند المحدثين صوت لهوي انفجاري مهموس[2]، وهم بهذا يخالفون القدماء الذين يصفونه بالمجهور[3]. وإذا أضفت الغنة المصاحبة لصوت النون على موسيقى البيت مسحتها الشجية فإن تردد القاف بانفجاريته وطبيعته الصوتية تناسب مع النقر المتكرر على أوتار العود، وينسحب هذا على الكثير من كلمات اللغة العربية التي احتوته، والتي «تتضمن معنى الاصطدام أو الانفصال تقترن بحدوث حدث شديد تصوره القاف في شدتها»[4]

وتؤدي مجموعة التوازيات المتحققة على صعيد حروف : السين والراء والعين والحاء والهمزة مهمة بارزة في التشكيل الهرموني للبيتين المواليين من قصيدة رثائية :

سَقَى اللهُ قبراً ثائراً بِسَفـاقِـسٍ سَواجِمَ[5] **يَرْضى التُرْبَ فيها عن السُّحْبِ**

فَقَدْ عَمَّهُ الإعْظامُ منْ قَبْرِ عَمَّةٍ أنــوحُ عليــها بالنَّحــيــبِ إلى النّحْــبِ[6] [7]

نشاهد حضورا مكثفا لحرف السين في البيت الأول بظهوره خمس(5) مرات، وهو «صوت لثوي احتكاكي مهموس»[8]، وهو من أصوات الصفير التي نسمع لها صفيرا عند النطق بها.

وتصور لنا صفة الهمس فيه وقفة الاحترام والإجلال للموتى، كما تنقل مشاعر الخوف من الموت لدى الشاعر، ومثلما يقول ابن جني : «وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين»[9]، ومن جانب آخر تفيد سمة الصفير معاني الخواء بعد الامتلاء، والسكون بعد الحركة، مما يتلاءم مع موضوع الموت، والذي تساوقت في

---

1) الديوان، ص120.

2) ينظر : كمال بشر : علم الأصوات، ص276.

3) ينظر : نفسه، ص279.

4) بدراوي زهران : مبحث في قضية الرمزية الصوتية، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2،1987، ص120.

5) سَواجِمَ : دموعا أومطرا. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة سجم، ص1947)

6) النحب : الموت. (نفسه : ص4362.)

7) الديوان، ص60.

8) كمال بشر : نفسه، ص301.

9) ابن جني : الخصائص، ج2 ،ص161.

بسطه حروف الهمس علاوة عن حرف السين، وبلغ عددها ستة عشر(16)حرفا،على أننا نصادف العدد نفسه عند إحصاء حروف الجهر، إلا أن هذا الملمح يصبح ذا قيمة إيجابية معتبرة إذا صح تقدير إبراهيم أنيس الذي يرى بأن «خُمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة»[1]

ومادامت أهمية الحرف ليست فيه منفردا بل بوجوده داخل تشكيل لغوي معين، فإن حرف السين يتضافر مع حروف أخرى لرفد الإيقاع بقيم صوتية مستحدثة، ومن ثمة إنتاج دلالات جديدة ومعاني إضافية. من هذه الحروف : الراء الذي تكرر في البيت الأول أربع (4) مرات، وارتعاد اللسان في نطقه به يتضافر مع حالة القلق والاضطراب التي اختبرها الشاعر إثر وفاة عمته. ضف إلى ذلك تناسب صفة التكرارية – وما توحي به من استمرارية – مع دعاء الشاعر بداوم السقيا لقبر عمته.

وعندما ننتقل إلى البيت الثاني يطالعنا حرف العين بتكراره أربع(4) مرات، ويوصف بأنه «صوت حلقي احتكاكي مجهور» [2]، ومن إيحاءاته أنه «أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية من حب وحنين وخشوع ... »[3] مثلما نراه في البيت الثاني، فقد نبض هذا الحرف بأسمى معاني الحب، وتحمّل بأقوى مشاعر الشوق، غير أنه شوق ممزوج باليأس، فأنّى للموتى أن يعودوا إلى الحياة من جديد.

وتتشاكل مع حرف العين - من حيث المخرج الحلقي – حروف : الحاء بتكراره ثلاث مرات(3) ، والهمزة بتكرارها ثلاث (3) مرات أيضا، والهاء بتكراره مرتين، مما يعني سيطرة الأصوات الحلقية على موسيقى البيت الثاني. و«الحاء صوت حلقي احتكاكي مهموس»[4]، أما الهمزة فهي صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا هو بالمجهور[5]. فهذه الحروف تشترك في المخرج الحلقي الذي تختنق عنده عبرات الشاعر المفجوع والموجوع.

ويلاحظ ميل نغمات الحروف الحلقية إلى الجهر في الشطر الأول من البيت الثاني من خلال بروز صوت العين مما يتوافق مع موقف التعظيم والإجلال، ويلاحظ - في المقابل – ميلها إلى الهمس في الشطر الثاني من خلال بروز صوتي الحاء والهمزة، مما يتناسب مع البث والحزن، هذا ما يثبت أهمية مؤشري الجهر والهمس في تحليل الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري، إذ «يشكل التماثل الصوتي للأصوات

1) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص32.

2) كمال بشر : علم الأصوات، ص304.

3) حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص210.

4) كمال بشر : نفسه، ص304.

5) ينظر : نفسه، ص288.

المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض بعدا إيقاعيا على مستوى النص، وهذا الإيقاع بدوره يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية، والنفسية بل والدلالية التي يطرحها النص شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلا عن السياق الكلي للنص بل يدرس في إطاره»(1)

ويبدو من الأمثلة السابقة أن ابن حمديس – في سعيه لتحقيق التوازي على مستوى الأصوات المفردة - يعول كثيرا على استحضار الكلمات التي تتفق في الحرف الأول أو الحرف الأخير، سواء كانت متجاورة أو متباعدة، ويمكن تسمية النمط الأول بالتماثل الاستهلالي، والثاني بالتماثل الخلفي.

ومن أشعار التماثل الاستهلالي – غيرالأشعار المذكورة – قول الشاعر :

أبيعُ من الأيامِ عُمري وأشتري ذنوباً كأني حين أَخْسَرُ أَرْبَحُ(2)

هيمنت بنية حرف الهمزة على بقية الحروف، بتوزيع شمل البيت كله، و بتكرار بلغ ست (06) مرات. ويتماس هذا الحرف – غالبا في البيت السابق – مع الذات الشاعرة في إشارة إلى حضور مكثف للأنا من خلال : أبيع وأشتري وأخسر وأربح، إذ تتّحد نبرات الهمزة الانفجارية مع نوبات الغضب والسخط على النفس الغارقة في غيّها.

ومن أمثلة التماثل الخلفي قوله ما داحا الأمير أبا الحسن على بن يحي :

تُكاثِرُ القطرَ في الجدوى مَكارِمُهُ وهي البحور، فمن ذا يشتكي العَدَمَا(3)

ظهر حرف الراء في أربع(4) كلمات، واسما بصوته أواخر ثلاث منها (تكاثر، والقطر، والبحور)، وقد أبرزت سمته التكرارية دلالات السخاء والجود التي أفرزها البيت، وما زاده تشبّعا بهذه المعاني، اتصاله بألفاظ لا تخرج عن معاني الكثرة، والوفرة.

وقد يضيّق الشاعر المسافة بين الأصوات المتماثلة فيجاور بين كلمتين تنتهي الأولى بالحرف نفسه الذي تبدأ به الثانية، مما يطيل نغمة الحرف المكرر، ويمكن تسمية هذا النوع من التكرار بالتماثل المترابط ، ومن شواهد ه:

يا حُسْنَ سَاقِيَـة تمُدُّ أنامـلاً بِعَروسِ راحٍ في عُقُودِ حَبابِ
تَسْقيك شَمْسَ سُلافةٍ عِنَبيّةٍ طَلَعَتْ على فَلَكٍ مـن الـعُنّـابِ(4)

---

1) مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري دار، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، ط1، 2002،ص47- 48.

2) الديوان، ص 124.

3) نفسه، ص415.

4) نفسه ، ص48

جاء تكرار حرف التاء في البيت الأول متلاصقا ليوحّد بين ثبات اسم الفاعل "ساقية" وحركية الفعل المضارع "تمد"، مما يصرف الفكر إلى مشهد الساقية وهي تقدم الخمر للندامى. ويتحد جرسا السين في "شمس سلافة" – في البيت الثاني – ليحاكيا التطابق المتحقق شعريا بين الشمس والخمر من خلال التشبيه البليغ.

وقد تلتقي الحروف المتماثلة في كلمة واحدة فتشكل إيقاعا خاصا مصدره تكرار الحرف نفسه في الكلمة نفسها، كما في قول الشاعر :

بشمالٍ تثني عليها جنوباً   بهبوبٍ، يقلقلُ الكورَ[1] زعزعُ[2]

وكذلك قوله في وصف السيف:

إذا دُعيَ الموتُ بالهزّ منه   أجابَ بصلصة الجلجل[3]

وقوله أيضا في وصف الخمر:

إذا قَهْقَهَ الإبريقُ للكأس خِلْتَهُ   يرجَعُ صوتاً من عُقابٍ مُصَرْصرِ[4]

إن الحروف المكررة في (قلقل) و(زعزع) و(صلصلة) و(جلجل) و(مصرصر) واكبت برنّتها الصور التي عبرت عنها، وذلك حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، فالعرب – كما يرى ابن جني – «كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها»[5]

فصفات: الانفجار في القاف، والتفخيم في الصاد، والجهر في اللام والزاي والعين والجيم والراء أوحت في الأبيات السابقة بدلالات القوة والشدة، بما يتوافق مع معاني : التحريك بعنف في قلقل وزعزع، والتصويت بقوة في صلصل وجلجل ومصرصر، والضحك بصوت عال في قهقه، ناهيك عن محاكاة بعض الألفاظ لأصوات في الطبيعة وهي : صلصلة وجلجلة وقهقه ومصرصر، وحتى في قلقل وزعزع فإن التحريك الذي يدلان عليه مصحوب بصوت معين قلدته صيغتهما.

وقد زادت مضاعفة الحروف في تعميق المعاني السابقة الذكر، كما بثت فيها الفعالية والحركية، علاوة على مسايرة سمة الترجيع والمعاودة الملازمة للأحداث المعبّرعنها، سواء كانت حركة أو صوتا.

---

1) الكور : الرَّحْل. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص804)

2) الديوان ، ص287.

3) نفسه، ص348.

4) المصدر السابق، ص472.

5)ابن جني : الخصائص، ج2، ص157.

ومن صور التوازي على مستوى الحرف تكرار حروف المد مثلما يتجلى في :

ألا في ضَمـانِ اللهِ دارُ بِنُـوطَـسِ[1] وَدَرّتْ عليها مُعْصِراتُ الهَواضِبِ
أُمثّلُها في خـاطـري كلَّ ســاعـةٍ وأمْرِي[2] لها قَطْرَ الدُّموع السواكبِ
أحنّ حَنين ◌َالنيبِ[3] للموطنِ الَّذِي مغَــانِي غوانيـه إليــهِ جَــواذِبي[4]

يشكل تكرار حروف المد في هذه الأبيات ميزة خاصة بترددها إحدى وثلاثين(31) مرة، خمس عشرة(15) مرة بالألف، وأربع عشرة(14) مرة بالياء، ومرتين بالواو. هذا ما أكسب المقطع الشعري أبعادا جمالية وإيقاعية فريدة تتركب على جرس هذه الحروف.

ونظرا لكون هذه الأصوات تستغرق زمنا طويلا عند النطق بها تسنى للشاعر التنويع في النغم والإيقاع، وفي الوقت نفسه استطاع أن يفرغ من خلالها مكنونات صدره التي أثقلت كاهله بالأشجان والهموم، فـ « كلما كان المقطع مغرقا في الطول كلما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى»[5]

وهكذا ثبت أن إيقاع المدود – في الأبيات السابقة – آل في الغالب إلى الألف والياء، بنسبة 93.54%، وقد خضعت هندسة الصنفين إلى نظام خاص يواكب تحولات انفعالات الشاعر وتناميها، ففي البيتين الأول والثاني بلغ عدد حروف المد عشرة حروف(10) لكل منهما في حين بلغ عددها في البيت الثالث أحد عشر حرفا(11)، وهذا الحشد المتصاعد لحروف المد اقتضاه تأجج عاطفة الحنين إلى الوطن في صدر الشاعر وتفاقمها إلى أن وصلت ذروتها في البيت الثالث أين احتاج الشاعر إلى متنفس أكبر، ومساحة صوتية أوسع، ومن جهة أخرى اختلفت طبيعة حروف المد من بيت إلى آخر، إذ هيمن الألف على موسيقى البيت الأول بنسبة 70%، وهو صوت مأهول بالانفتاح الكامل لمجرى الهواء لذلك يعد من أصوات اللين المتسعة أما المد بالضمة والكسرة فيعتبر من أصوات اللّين الضيقة، والمتسعة أوضح في السمع من الضيقة[6]، وعلى هذا الأساس يتناسب المد بالألف دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد، ويجري مجراها دعاء الشاعر لداره بنوطس بالأمان و السقيا.

---

1) نُوطس : مدينة بمقاطعة سرقوسة بصقلية. (ينظر : الشريف الإدريسي : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ج2، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط1، 1409هـ، ص598)

2) أمْرِي :أُجري. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة مرا، ص4189)

3) النيب: جمع مفرده ناب ويعني الناقة المسنة. (نفسه، مادة نيب، 4591)

4) الديوان، ص58.

5) مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، ص54.

6) ينظر : إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص27.

وحين ننتقل إلى البيت الثاني نجد أن الحركات الطويلة انقسمت بين الفتحة والكسرة، إذ ترددت الأولى خمس(5) مرات وترددت الثانية أربع(4) مرات، ولم ترد الضمة الطويلة سوى مرة واحدة.

وقد تبادلت الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة المواقع بالتناوب مما شكل إيقاعا نغميا يتماوج بين الصعود والهبوط يتماشى مع حركة فكر الشاعر بين الماضي والحاضر.

وحالما نقرأ البيت الثالث يتبين لنا جنوح أطوال المدات إلى الكسر الذي مس ثمانية(08) من حروف المد من أصل أحد عشر(11)، وعن هذا الصوت يقول عبد الملك مرتاض «الصوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء، هو أليق بالذات، وأولى بحميميتها من سوائه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم، في اللغة العربية، مع ياء الاحتياز (ياء المتكلم) الدالة على الامتلاك والأحقية»[(1)]، وإن صح هذا الرأي دل على انكسار ذات صاحب الديوان وتحطم فؤاده من جراء الغربة. على أن اقتران حرف المد الياء بحرف النون في أربع مواضع زوّد البيت بلحن شجي يشع بمعاني الشوق والحنين، بخاصة وأن المقطع " ني" يتجاوب - كل مرة – مع مثيله في لفظة "حنين"، التي ألقت بظلالها على البيت كله.

وهكذا يتبين من خلال توظيف الشاعر لتقنية التوازي الحرفي وتفنّنه فيها أن كل حرف يملك طاقة إيحائية كامنة في مادته الصوتية، تتفجر بكم هائل من الدلالات والإيحاءات إذا انتظم – في الخطاب الشعري – في شكل تواز أو شبكة من التوازيات المتضافرة فيما بينها، والمبنيّة على التماثل التام بين الحروف، أو التشابه في بعض الخصائص كالجهر والهمس، والانفجار واللين والتفخيم والترقيق... إلى غير ذلك.

هذه التوازيات تعكس ملامح نفسية الشاعر، وتموجات انفعالاته وعواطفه، ومن ثمة يحدث التأثير في المتلقي وحمله على التفاعل مع النص، ففي خضم العلاقة بين النص والمتلقي يقوم الصوت في خطاب ابن حمديس الشعري بوظيفة إيقاعية وتنبيهية وتعبيرية.

ب- التوازي الصوتي على مستوى الكلمة:

يعتبر التوازي الصوتي على مستوى الكلمة مكونا موسيقيا من مكونات الكيان التشكيلي العام للخطاب الشعري، وهو – إضافة إلى دوره المهم في بناء الإيقاع- يعين -أيضا- على تماسك القصيدة وترابط أجزائها، ونمو بنائها، فضلا عن مساهمته في إثراء

1) عبد الملك مرتاض : السبع معلقات، ص 221.

المعنى وتكثيفه، لكونه يمثل مركز ثقل في وجدان المبدع، ويجسد موقفه النفسي والانفعالي.

ويمكن دراسة التوازي الصوتي على مستوى الكلمة في ديوان ابن حمديس الصقلي من خلال : التكرار اللفظي، والتجنيس، وردّ العجز على الصدر، وتماثل البدايات.

1-التكرار اللفظي:

يعد تكرار الكلمة من أكثر أنماط التكرار شيوعا وأبسطها، لذلك تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط [1] [2] إلا أن جمالية التكرار اللفظي تتوقف على كيفية استخدام الشاعر له، إذ «لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة»[3]

وللتكرار اللفظي في الديوان المدروس حضور ملحوظ، يلجأ الشاعر إليه لتأدية غرض ما يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق، «لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى»[4]

وقد ظهر التكرار اللفظي عند شاعرنا بصور مختلفة منها : تكرار الاسم، وتكرار الفعل، وما يمكن تسميته بالتكرار الاشتقاقي.

- **تكرار الاسم :**

ومن أمثلته :

ما في الكواكب مِنْ شَمْسِ الضحى عَوَضٌ وَلاَ لأسماءَ في أترابِ أسماءِ[5]

أسماء هو اسم المحبوبة المتغزل بها ذكره الشاعر ثم عاود الكرة مرة أخرى استعذابا له وتلذذا به، وإثباتا لتفرد حبيبته بين أترابها، وتعلقه الشديد بها.

---

1) ينظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، ط7، 1983، ص264.

2) التكرار البسيط : هوأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا...فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين (أحمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 1989، ص370)

3) نازك الملائكة : نفسه، ص264.

4) منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، ص83.

5) الديوان، ص 28.

ومن صور التوازي بين الأسماء – أيضا – قوله يخاطب أهل بلده ويحرضهم على القتال:

بني الثّغرِ لستم في الوَغى من بني أمي إذا لم أصُل بالعرب منكم على العُجمِ

.. ....

ولله أرضٌ إن عـدمتـم هــــواءَهـا فأهواؤكم في الأرض منثورةُ النظمِ

.. ....

فـإنّ بلادَ النـــاسِ ليستْ بلادَكُـــمْ ولا جارُها و الحِلم كالجار والحلـم

أَعَنْ أرضكم يغنيــكُم أرضُ غيـركـم وكم خــالةٍ جـَــدّاءَ لم تُغْــنِ عن أَمّ

.. ....

تَقَيّد من القطر العزيز بموطـــن وَمُتْ عند رَبْعٍ من ربوعكَ أو رسمِ[1]

يتحقق التناظر عبر تكرار جملة من الأسماء هي : أرض التي تكررت أربع(4)مرات، وبلاد ، وجار، وحلم، وربع، وهي في عدد منها أسماء مكان يتمظهر من خلالها موضوع الوطن الذي لهج ابن حمديس بذكره طوال حياته «فالوطن الذي عرفه للناس وفرضه على لسان العرب، نراه عميقا في نفسه واضح الدلالة على التعلق والإخلاص»[2].

وقد أعطى التركيز على الأسماء السابقة الذكر نبرة تتناسب مع خطاب التحذير والتنبيه الذي وجّهه صاحب الديوان إلى قومه، حرصا منه على بقائهم في وطنهم. وعلى هذا الأساس "لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[3]

وهناك من الأسماء المكررة – إلى جانب اسم العلم واسم المكان – ما دل على معان معينة كالشوق، والكرب، والخيانة، والحزن، والهوى، والود، مثلما نجده في قوله يعزي ابن عمته في أمه :

أبا الحَسَنِ الأيامُ تَصْرَعُ بالغِنى وتُعْقِبُ بالبَلـــوى وتخْـــدَعُ بالحُبِّ

مُصابك فيها من مُصابي وَجَدْتُهُ وحُزْنُكَ من حزني وكَرْبُكَ من كَرْبِي[4]

---

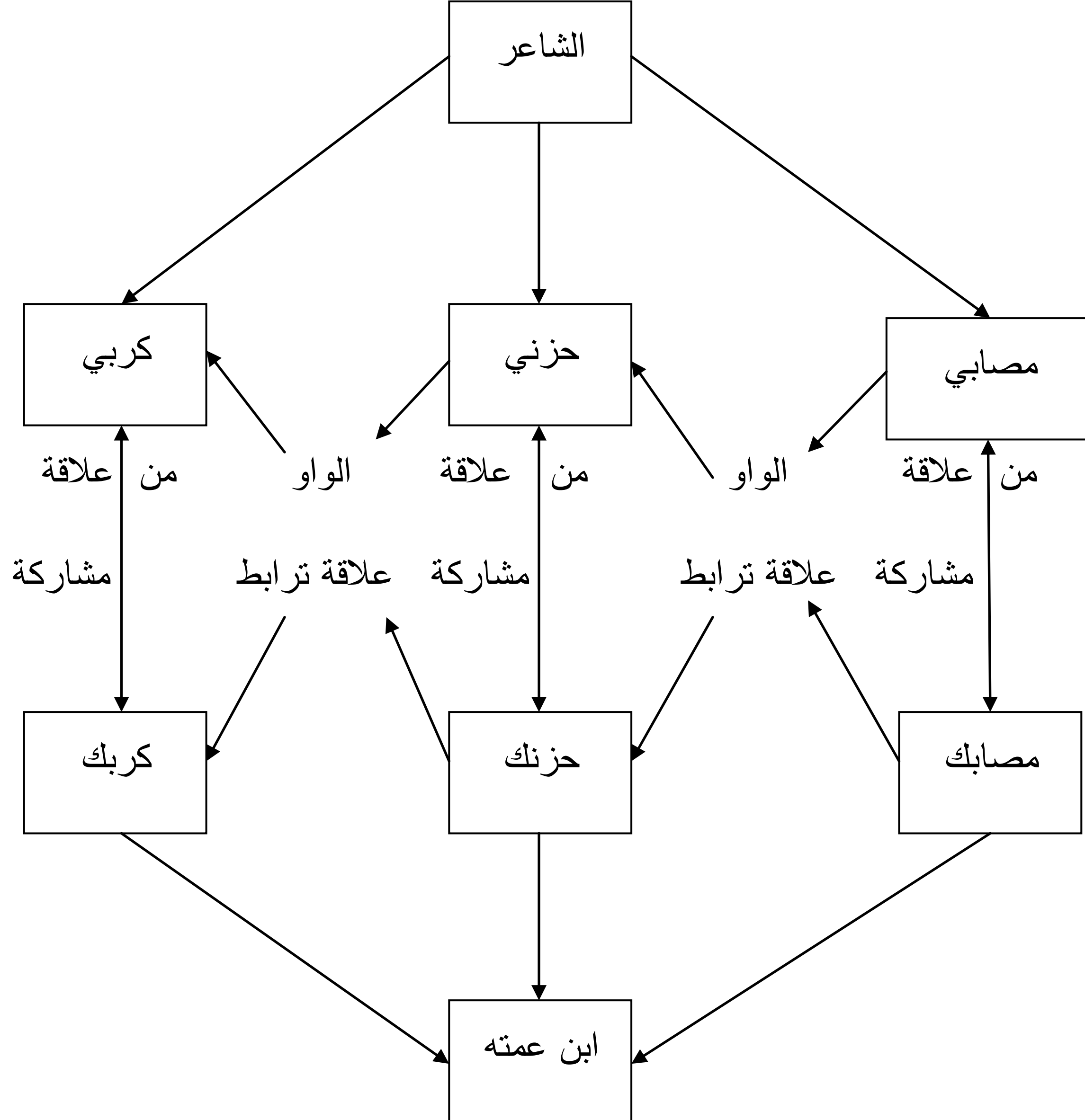
1) نفسه، ص373- 374.

2) زين العابدين السنوسي : في الأدب العربي وديوان ابن حمد يس، الوطنية، دار المغرب العربي، تونس، د.ط، د.ت، ص41.

3)موسى ربابعة : التكرارفي الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 10-13 مارس، 1988، ص15.

4) الديوان، ص62.

هيمنت بنية التكرار على هذا البيت مكونة نظاما صوتيا خاصا، ونسقا إيقاعيا فريدا يتلون بين التماثل والتباين، لارتكازه على ترديد ثلاثة أسماء مختلفة: مصاب، حزن، كرب، ويمكن إخضاع البيت السابق لرسم توضيحي يبين كيفية توزيع العناصر الدلالية المكررة والعلاقات فيما بينها.



وهكذا اتخذت هذه الصيغ المكررة شكل ثنائيات متعالقة فيما بينها بواسطة حرف العطف"الواو"، ومتقابلة الطرفين نتيجة للتقابل بين ياء المتكلم التي تمثل الشاعر، وكاف المخاطب التي تعود على أبي الحسن ابن عمته، فقد تكرر الواو رابطا بين توائم لفظية (مصابك، مصابي -حزنك،حزني -كربك،كربي) متقاربة المعنى ليشدّد على الحالة

النفسية للذاتين المتكلمة والمخاطبة، واللتان تسحان حسرة وحزنا على الفقيدة، بينما حدد حرف الجر"من" علاقة الاشتراك في الخسارة بين الأنا والآخر، وعمل على تجليتها أكثر كلما تكرر، مما ينقل الإحساس بكل أبعاده إلى مستقبل الرسالة دون شوائب.

- **تكرار الفعل:**

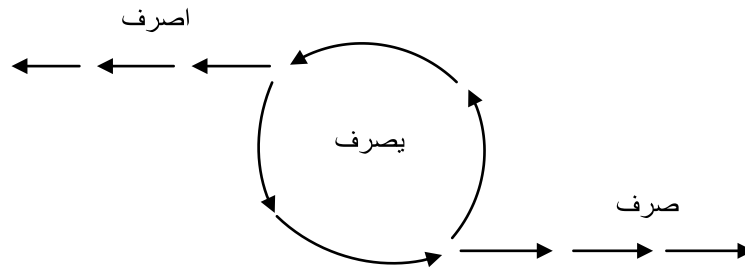
يقترن تكرار الفعل في شعر ابن حمديس في الكثير من الأحيان بتكرارالإسم، لذلك سنحاول التركيز على النماذج التي يلعب فيها تكرار الفعل دورا محوريا مثل :

كُـــنْ واثـــقاً بالله سبحـــــانه   فهو يصرفُ عنك الخُطُـــوبْ

واصرفْ إليه الوَجْه عن مَعْشرٍ   قد صرَفوا عنك وُجوهَ القلوبْ[1]

تسيطر بنية الزمن على هذين البيتين من خلال تكرار الفعل "صرف" بتردده ثلاث(03) مرات، والذي جاء بصيغة المضارع (يصرف) والأمر(اصرف) والماضي (صرفوا)، وقد دل الفعل المضارع على الاستمرارية فاستغرق زمنه الماضي والحاضر والمستقبل لارتباطه بالله سبحانه وتعالى، فالمؤمن في رعاية الله وحفظه على مر الأزمة والعصور. وتضمن فعل الأمر معنى النصح والإرشاد، وهو يتحرك زمنيا في مجال الحاضر الممتد إلى المستقبل مواكبة لحدث التوبة والثقة بالله سبحانه وتعالى. ويخبرنا فعل الماضي بما خبره الشاعر بالتجربة وهو خيانة البشر ولو لم يصرح بذلك مباشرة. والماضي هنا انتهى بالحاضر بسبب ارتباط الفعل بـ "قد"[2] التي ساهمت في تحديد هذا الزمن الجديد، علاوة على مساهمتها في تحقيق الحدث.

و يمكن تجسيد حركة الفعل "صرف" في الزمن كما رسمها البيتان بالمرتسم التالي :



فزمن "الفعل" يصرف موغل في الماضي و نافذ في المستقبل، وبالتالي فهو يخترق زمن الفعلين "اصرف" و"صرفوا" على السواء، واللذين يبدأ أولهما بنهاية الثاني، فزمن

1) الديوان، ص67- 68.

2) ينظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، 1994، ص 245.

صرف الوجه عن الناس إلى الله سبحانه وتعالى يبدأ بانتهاء زمن صرف الناس الوجوه عن الشاعر.

وقد أكد تكرار الفعل "صرف" بصيغه الثلاث على فكرة التحول المرتبط أساسا بعامل الزمن، لكن طبيعتها تختلف من سياق إلى آخر، فهي في البيت الأول تكمن في قدرة الله سبحانه وتعالى على تحويل حال عبده إلى الأفضل. وتتجلى في الشطر الأول من البيت الثاني في إلحاح الشاعر على ضرورة تغيير السلوك وتقويمه بالتوبة إلى الله سبحانه وتعالى والثقة به. وتظهر في الشطر الثاني من البيت الثاني من خلال عرض حقيقة تغيّر طبائع البشر ونفسياتهم.

ويلاحظ أن الشاعر في البيت الثاني عجّل بالنصح عن طريق الاستهلال بفعل الأمر "اصرف" لأنه يؤمن بحتمية الأوبة إلى الله عزوجل ما دام باب التوبة مفتوح على الدوام، قبل أن ينقضي الأجل، وقد قابل من خلال التوازي بين الفعلين "اصرف" و"صرفوا" بين علاقة المؤمن بربه التي تتسم بالصلابة والدوام وعلاقة البشر ببعضهم البعض والتي تتميز بالهشاشة والاضطراب.

كما نعثر في الديوان على قصيدة قوامها سبعة عشر(17) بيتا يلعب فيها تكرار الكلمة بصفة عامة و تكرار الفعل بصفة خاصة دورا فعّالا في بناء الإيقاع وإنتاج الدلالة، والربط بين أجزاء النص، وهي عبارة عن ردٍّ على اعتذار المعتمد عن حادثة من الحوادث[1] ومنها :

أمثْلُكَ مولىً يبسطُ العبــــدَ بالعـــــذرِ	**بغيرِ انقباضٍ منك يَجْرِي إلى ذكــرِ**
لَهَدّ قريضَ الفضلِ[2] ما هدّ[3] من قوىَ	**وَحَلّ به ما حلّ من عُقْدةِ الصّبـــــرِ**
وإني امروٌ في خَـجْـلَـةٍ مُسْتَــمِــــرّةٍ	**يذوبُ لها في الماءِ جامدةُ الصّخْــرِ**
....	....
وكنت أمَــلّ الجــــودَ مـنــك وأنت لا	**تَمَلّ عَطــاءً منه يأتي على الـوَفْــرِ**
....	....
يخــفّ عــلى خُـــدّام مُلْكِــكَ جــانــبي	**كما خَفَّ هُدْبٌ في العيون على شفر**
....	....
بكيتُ زمـــانًا كـان لي بك ضــاحــكـاً	**وَكسْرُ جنــاحي كان عنــدك ذا جَبْــرِ[4]**

فمن يقرأ القصيدة يحس بأن الشاعر أسير لحالة نفسية تملّكته حال تلقيه رسالة المعتمد، الذي كان يمدحه قبل أن يخلع من عرشه، هذا الموقف سارت في إثره اللغة مما

1) ينظر: الديوان، ص 261.

2) الفضل : الإحسان. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص،693)

3) هدّ : هدّ الشئَ كسره بشدة. (نفسه، ص946)

4) الديوان، ص 261-262.

بلور وضعا شعريا متعدد الأبعاد و المستويات، وهو وضع دُمغ بعدد من السمات الأسلوبية منها : تكرار الفعل، فـ «الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف»(1)

فقد تكررت الأفعال : (هد) و (حل) و (خف) و (كان) مرتين في كل بيت لتترجم بحركتيها ما يمور في نفس الشاعر من مشاعر الحرج والخجل وما اعتراها من توتر واضطراب لحظة ولادة الخطاب الشعري، وهو ما يجعلنا نعتقد أن ابن حمديس نظم هذه القصيدة مباشرة بعد فراغه من قراءة قصيدة المعتمد، فتكرار الفعل في هذا النص كما يقول فندريس (VENDRES) «تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفة قد دفعت إلى أقصاها»(2)

وقد حاول شاعرنا بعد شروعه في الإفصاح عما يعتمل في دخيلته تمالك نفسه وكبت انفعالاته مثلما نلمسه في البيت الثاني أين طفا هذا الضغط الذي مارسه على نفسه على سطح اللغة، من خلال الضغط على وحدتين لغويتين : هدّ" و"حلّ" و ساعد على تعميم هذا الإيحاء الشدة في حرفي الدّال واللام، والتي قوّت صفتي الجهر والانفجار فيهما، ناهيك عما أضافه تجاورهما مع حرفي الهمس : الهاء و الحاء من وضوح وبروز، إلا أن الشاعر كشف عن استحيائه وحرجه صراحة بداية من البيت الثالث، وتداعت التماثلات اللفظية تؤكده على غرار التماثل بين أمل وتمل، وبين يخف وخف الذي يهدف من خلاله ابن حمديس إلى طمأنه المعتمد وإقناعه بأن مكانته عنده وثقته به أكبر من أن تتزعزع بأي عارض من العوارض.

وهو الأمر الذي يحيلنا إلى وظيفة أخرى أداها تماثل الأفعال في المقتطف السابق وهي التعبير عن العلاقة الوطيدة بين الشاعر والمعتمد والتي يسودها الاحترام والوفاء والاعتراف بالجميل فقد «ظل الشاعر ابن حمديس وفيا لصاحبه المعتمد في منفاه وأسره وصاغ فيه ألوانا من الشعر العاطفي الذي يصور مأساة الأمير المنفي»(3)

إلى جانب ذلك أكد التماثل بين "كان" و"كان" و بين " أمل" و" تمل" اللذان يدلان على الماضي لارتباطهما بالفعل الناقص كان؛ أكد على زمن بعينه معلناً عن أهميته لدى الشاعر، وهو الماضي الذي كان يرفل فيه في أثواب العز والرفاهية في بلاط المعتمد، قبل أن تقوض أركانه، ولا يخفي ما يطفح به هذا التكرار من حنين إلى ذلك الزمن السعيد ومن حسرة على أفوله.

---

1) موسي ربابعة : التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص31.

2) محمد العبد : سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مج7، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1-2، أكتوبر 86 مارس 1987، ص 102.

3) علي مصطفى المصراتي : ابن حمديس الصقلي، ص 99.

• **التكرار الاشتقاقي :**

يعتبر التكرار الاشتقاقي من أشكال التوازي على مستوى الألفاظ، ونقصد به تكرار جذر الكلمة الأساسي، فهو «عبارة عن استخدام اشتقاقات من مادة لغوية واحدة... وهو وسيلة من وسائل السبك المعجمي»[1]

و من نماذج هذا الصنف من التوازي قول ابن حمديس :

مُؤَنِّبي في رَصينِ الحلم حين هفا[2]　　لم يَهْفُ حلميَ إلا عند هيفاء[3]

فقد تردد الجذر هفا ثلاث مرات، وهو ما يصطلح عليه البلاغيون اسم "التفريغ"[4] والتردد بهذا الكم في بيت واحد يشف عن كثافة في التكرار، مما يجعل المادة المكررة مركز الدلالة والانفعال، ومحور الاهتمام بين العناصر المكونة للبيت.

وقد ارتكز هذا النوع من التكرار على الفعلين: هفا ويهفو، وكالاسم: هيفاء. ومادام الفعل في اللغة العربية يحمل معنى الحركة والاسم يدل على الثبات والسكون؛ فإن تكرار الفعل –هنا- يشد الانتباه إلى حدث انتقال المحب من السكون إلى الحركة، ومن الحلم إلى النزق والطيش بعده سببا للعتاب، فقد أعرب الفعل "هفا" عن طبيعة الحدث، وساهم الفعل "يهف" الذي يمثل المحبوبة بثباته محور الحدث، وقد حصرت أداة "إلا" الحدث في المحبوبة، وعلى هذا الأساس يقوم التكرار اللفظي بوظيفة ربط عناصر الخطاب الشعري بعضها إلى بعض، إلى جانب وظيفته الموسيقية[5]

ومن هنا يتأكد أن اشتراك الألفاظ المكررة في الجذر اللغوي أفضى إلى تسلسل المعاني والدلالات زمنيا في صلب اللغة الشعرية، فضلا عن البعد الإيقاعي الذي لا ينفصل بدوره عن الزمن «فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة يستخدم زمن الانسياب اللغوي مثلما يستخدم في الزمن الموسيقي»[6] فالتكرار الاشتقاقي إذن يتحرك في زمن النمو اللغوي كما يتحرك في زمن الإيقاع الشعري.

---

1) جمال عبد الحميد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص101.

2) هفا : هفا في المشي أسرع وخف فيه. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص989)

3) الديوان، ص 28.

4) هو أن يقصد الشاعر وصفا ما ثم يفرع منه وصفا آخر يزيد الموصوف توكيدا (ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ط1، 2001، ص54)

5) ينظر : نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996، ص 108.

6) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980، ص 389-390.

وقد يتكرر جذران لغويان مختلفان في البيت على شاكلة قوله يخاطب المعتمد بن عباد :

بكيتُ زماناً كان لي بك ضاحكاً وَ كَسْرُ جناحي كان عندك ذا جَبْرِ

وأطرَقْتُ لمّا حالتِ الحالُ حَيْرَةً تَحَيّرَ منها عالمُ النفس في صدري[1]

وزّع الشّاعر ارتكازه النغمي المؤسس على التردد الصوتي على المادتين اللغويتين : "حال" و"حار"، وبسبب تجاور الألفاظ المكررة تركز النغم في زمن إيقاعي متصل، مما كثف الصوت الموسيقي، وعمق أثر الكلمات المكررة التي صورت موقف الشاعر من غِيَر الدهر وصروفه ، ومن تغير الأحوال وتقلباتها، هذا الموقف ترجمه أيضا تحول صيغة الجذر من الفعل إلى الاسم ثم من الاسم إلى الفعل : حالت ← الحال ← حيرة ← تحير.

وما زاد الإيقاع إحكاما وإيحاءً اتحاد الجذرين المكررين في حرف الحاء، مما أظهر صوته و أبرزه، و«هو بحفيف النفس أثناء خروج صوته من أعماق الحلق يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين»[2] فهو في البيت السابق يعكس عاطفة الحنين إلى الماضي الجميل ممزوجة بمشاعر الحسرة والخسران.

وهناك ظاهرة صوتية أخرى ترد بكثرة في شعر ابن حمديس وهي من أصناف التوازي اللفظي، ألا وهي رد العجز على الصدر.

2- رد العجز على الصدر:

يعرف السكاكي هذا المحسن الإيقاعي بقوله : «ومن جهات الحسن رد العجز على الصدر، وهو أن تكون إحدى الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالجناس في آخر البيت، والأخرى قبلها، في أحد المواقع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه... والأصل في هذا الفرع ألا يرجع الصدر و العجز إلى التكرار»[3] يفهم من هذا أن الفارق بينه و بين الأنواع البديعية ذات الصبغة التكرارية كالجناس مثلا هو اختصاصه بالقافية.

1) الديوان، ص 262.

2) حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 180.

3) السكاكي : مفتاح العلوم، تح : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1987، ص 430-431.

إذا ما تتبعنا هذا النمط من التوازي في الديوان المدروس ألفيناه استنفذ كل الأشكال التي أشار إليها السكاكي في تعريفه. ونمثّل من الشكل الذي تأتي كلمته الأولى في صدر المصراع الأول من البيت الأول بقوله :

واغْتَرِبْ و ارْجُ المُنى كَم مِنْ فَتًى مُعْدَمٍ نالَ المُنَى بَعْدَ اغْترابْ[1]

فالشاعر يرى في الاغتراب وسيلة تمكن الإنسان من تحقيق مآربه وأهدافه، لذا حصر فكرة نيل المنى بين الدالين "اغترب" و"اغتراب" «و لعل تصدير العبارة وختامها بنفس اللفظة – أي كونها محاصرة ومحكمة بين الطرفين – يعمل على تقييد الدلالة، و الدفع بها في شكل تقرير لا يقبل نقاشا أو جدالا» [2] على الأقل من منظور الشاعر.

ويمثل فعل الأمر "اغترب" نقطة الانطلاق والنواة التي يتولد منها المعنى، وهو بحركتيه وفعاليته يعبر عن حدث الهجرة والارتحال، ويمثل الاسم "اغتراب" نقطة الوصول التي يكتمل عندها نمو المعنى، وقد جسد بثباته -إضافة إلى اقترانه بظرف الزمان "بعد"- اللحظة التي يحظى فيها المغترب بمراده.

وقد تعزز إيقاع رد العجز على الصدر بالإيقاع الناجم عن تكرار كلمة "المنى" الذي أوحى باقتناع الشاعر بفكرته – و لو ظرفيا – وإلحاحه على تطبيقها، وينضاف إلى ذلك دورهما في تكثيف النغم وإحكام التماسك والسبك بين أجزاء البيت.

ومن الشكل الذي تأتي لفظته الأولى في حشو المصراع الأول قوله:

عَلِمْتُ بتجريبي أموراً جَهَلْتُها وقَدْ تُجهَل الأشياءُ قَبْلَ التجاربِ[3]

إن رد كلمة "التجارب" على الحشو "تجريبي" يؤكد على أهمية التجربة في معرفة طبائع البشر، كما أن توسط "تجريبي" لفظي : "علمت" و"جهلتها" ينسجم مع كون التجربة هي الفاصل بين العلم و الجهل، فتوافق بذلك الشكل مع المضمون، إضافة إلى أن حصر الدالّين "جهلتها" و" تجهل" بين الدالّين " تجريبي" و"التجارب" أوحى بتطويق الجهل وتضييق دائرته بالتجارب.

ويمكن الاستدلال على الشكل الذي ترد لفظته الأولى في آخر المصراع الأول بالمثال الموالي:

---

1) الديوان، ص 85.

2) شكري الطوانيسي : مستويات البناء الشعري، دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبو سنة، ص143-144.

3) الديوان، ص 55.

وذي دَلالٍ كَــــأَنّ وَجْنَتَهُ مِنْ خَجَلٍ بالشّقيقِ[1] مُنْتَقِبهْ[2]
في حِجرِهِ أَجْوفٌ له عُنُقٌ نِيطَـَتْ[3] بِظَهرٍ تخالُـهُ حَدَبَهْ
يَمُـدُّ كَفاً إليـــهِ ضاربــةً أَعْناقَ أَحْـزانِنا إذا ضـــرَبَهْ[4]

تظهر بنية رد العجز على الصدر في البيت الثالث والتي انغلقت دائرتها على عبارة "أعناق أحزاننا" فجذبت الانتباه إليها وعمّقت من دلالتها النفسية، بخاصة وأن هذه العبارة تنقل لنا إحساس الشاعر بالنشوة والطرب في مجلس الغناء.

وإذا كان التماثل الصوتي والدلالي هو مظهر بنية رد العجز على الصدر في المثالين السابقين فإن التماثل الصوتي – هنا – أسفر عن اختلاف في المعنى، وبالتالي استقلالية الكلمة الثانية دلاليا عن الكلمة الأولى، فهذه البنية (بنية رد العجز على الصدر) «قد تقتضي أحيانا تغايرا من حيث المرجع بين الطرفين المكررين، وهذا التغاير الأخير يرجع إلى البنية التحتية وتحولاتها التي تخضع للمقاصد الواعية للمبدع»[5] فلفظه "ضاربة" لمّا اقترنت بـ "أعناق أحزاننا" أعطت معنى مجازيا فحواه القضاء على الهموم والأحزان بينما أدت لفظة "ضربه" معنى حقيقيا؛ لأن فعل الضرب وقع على الدف.

وقد تحقق هذا التمايز الدلالي عبر بنية الشرط حين وقعت اللفظة الثانية في جملة الشرط، ووقعت اللفظة الأولى في جملة جواب الشرط، إلا أن الناتجين الدلاليين للطرفين -على اختلافهما- يتصلان ببعضهما لاتصال الشرط بجوابه.

وقد يصل الاختلاف بين الناتجين الدلاليين إلى حد التناقض مثلما يتجلى في البيت الآتي الذي تنتمي فيه بنية رد العجز على الصدر إلى الشكل الذي يأتي طرفه الأول في بداية المصراع الثاني :

يا أيّها المعرضُ الذي رَقَدَتْ أجفانُهُ عن سهاد أجفاني[6]

فالبيت يتضمن موقفا عاطفيا بين المحب ومحبوبه أساسه التناقض العميق بينهما، فهي تنام خلية البال قريرة العين، أما هو فيعاني من تباريح الهوى والعشق، ولم يورثه ذلك سوى الأرق و السهاد.

1) الشقيق : أزهار حمراء. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة شقق، ص2300)
2) المُنْتَقِبَة : التي تضع النقاب على وجهها (ينظر : نفسه، مادة نقب، ص4514)
3) نيط : عُلِّقَ. (ينظر : نفسه، مادة نوط، ص4577)
4) الديوان، ص 47.
5) محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1995، ص 383.
6) الديوان، ص 448.

وطبعا لا يمكن استخلاص هذا الموقف بعزل بنية رد العجز على الصدر عن التركيب، فقد ساهم في تشكيله – أيضا- ارتباط طرفي البنية بالدالّين المتضادين: "رقدت" و"سهاد" بمجيء "أجفان" الثانية مضافا إلى "سهاد". دون أن نغفل الدور الدلالي لحرف الجر "عن" الذي عمل على تعميق التضاد وإبراز طرفيه بإفادته معنى التجاوز؛ أي تجاوز الحبيبة للشاعر و إعراضها عنه.

ويصادفنا من الشكل الذي يجيء طرفه الأول في حشو المصراع الثاني قوله :

أشكو إلى الله ما قاسيتُ من رَمَدٍ مواصلٍ كربَ آصالي بأسحـاري

....

كأنَّ أوجــاعَ قَلبي مــن مطــاعنةٍ بالشوك ما بين أشفاري وأشفاري[1]

فالشاعر يصف في البيتين عذابه ومعاناته إثر إصابته بالرمد، ولتصوير جانب من جوانب مرضه ردّ – في البيت الثاني- نهاية العجز (أشفاري) على حشوه (أشفاري) مجاورا بين الكلمتين المكررتين تجسيدا منه لانطباق جفنيه وما يصحبه من وجع وألم، ناهيك عما يفشيه هذا الرّد من شعور بألم مضاعف سببه كون أداة التعذيب جزءا منه وهي أشفاره التي أصبحت كالشوك بفعل الرمد، وقد ساعد على إظهار هذا الشعور ضمير المتكلم "الياء".

3- تماثل البدايات:

يشغل هذا الضرب من التوازي اللفظي مساحة أقل مما شغلته أنواع التوازي اللفظي الأخرى، وهو يعتمد على تكثيف التماثل بين بدايات الأبيات بتكرار ألفاظ متفقة صوتا ومعنى في بيتين متتاليين أو أكثر «ولا شك أن هذا الشكل الرأسي للتكرار يجعل من نقطة الارتكاز ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع، أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي إليه، ويقوي عنده حاسة التوقع، أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلي أو على المستوى المضموني»[2]

و يتجلى هذا النمط من التوازي في أشكال لغوية مختلفة أودعها ابن حمديس أفنانا من تجاربه الشعورية و ألوانا من انفعالاته وعواطفه، منها ما يقوم على تكرار حروف المعاني وهو الغالب كقوله :

---

1) نفسه ، ص 204.

2) محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 423.

أبا الحسن اسمعْ عذرةً قد بعثتُها فــلا زلتَ في عزّ قــرينَ دوامِ

....

ألمْ أُركِـــبِ النفسَ اشتياقاً إليــكمُ غواربَ مخضّر الغواربِ[1] طامِ[2]

ألم أكُ في الغَرْقى مُشـيراً براحتي فلم أنْجُ إلا من لِقَـاءِ حِمــــامي[3]

ألم أفقدِ الشمسَ التي كان ضوءُها يُجَلّي عن الأجفـان كـلّ ظـــلامِ[4]

فقد شكل تكرار حرف الاستفهام "الهمزة" وأداة الجزم "لم" في أوائل الأبيات الثلاثة الأخيرة نسقا بنائيا متلاحما، ومؤثرا يعكس وحدة شعورية متلاحقة، تحركها رغبة الشاعر الملحّة في إثبات عجزه عن الرجوع إلى وطنه وذلك لابن عمته أبي الحسن، فما تلك الأحداث التي سردها والتي فصل بينها بالحرفين المكررين سوى أصداء و مبررات لهذا العجز.

ألم ← أُركِب النفس ... غوارب
ألم ← أك في الغرقى
ألم ← أفقد الشمس

و من هذا الصنف – أيضا – تكرار الحرف المشبه بالفعل "كأن " وهو الأكثر ظهورا بين حروف المعاني :

يا ليلةً عنّتْ لِعَيْنيْ شـــــجِ للدمع ما بينهـما لجّتـــــــانْ
سوداءُ تُخفي بين أحْشـــائِهَاً من فَـلَقِ الإصباح طفلاً هِجـانْ
كأنما قـــــــرطُ الثريا لَــــهُ في أُذْنِها خَفَقُ فؤادِ الجبـــانْ
كأنما فوْقَ قَــــــذالِ الدجى لجامُ طرْفٍ ما له من عنـــانْ
كأنّما الإظلام بحــــــرٌ طما والشرقُ والغربُ له ساحـلانْ
كأنّما الخضراءُ[5] من زُهْرِها روضةُ خرقٍ نورها أقحـــوانْ

1) غوارب : أعالي الموج. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص647)

2) الطام : الماء الكثير (نفسه، ص566)

3) الحِمام : الموت. (نفسه : ص200)

4) الديوان، ص 385-386.

5) الخضراء: السماء. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص240)

كأنَّما النَّســـران[1] قد حَلّقَا	**كي يُبْصِرَا حَرباً تُثِيرُ العُثَـــانْ**
كأنما انقضّـــا وقـــد آنسا	**مصارعَ القتلى التي ينـــعيانْ**
كأنَّما الجــوزاءُ مختـــالةٌ	**تسحبُ فضلاً من رداء العنانْ**
كأنها راقصـــةٌ صـــوّبَتْ	**وزاحــمَ الغـــربَ بها منكبانْ**
كأنَّما شُـــدّتْ نطـــاقاً فما	**تبـــدو لها تحـتَ ثيـــابٍ يدانْ**
كأنَّما الشهبُ الّتي غَرّبَتْ	**شهبُ خيولٍ في استباقِ الرّهان**
كأنَّما الصّبحُ لهُ راحـــةٌ	**تلقـــط في الآفـــاق منها جمان[2]**

فمناخ التشبيه الذي يخيم على هذه الأبيات أشاعته أداة التشبيه "كأن"، والتي توزعت على بدايات أحد عشر(11) بيتا بشكل رأسي متعاقب، وقد توالت مواكبة للمعاني والصور المرئية المتداعية في ذهن شاعرنا، والتي استدعاها تأثره بمنظر السماء في ليلة من الليالي، فقد شبهها مرة بروضة أقحوان، ومرة أخرى ببحر خضم، وشبه لمعان الثريا بحفقان قلب الخائف، وشبه الجوزاء بامرأة مختالة، وشبه الشهب بالخيول، إلى غير ذلك من الأوصاف الأخرى، فتكرار التشبيه – إذن – يؤدي إلى «استقصاء جزيئات الموضوع الذي يصفه وذلك على نحو يلعب فيه تكرار الأداة دور تعداد جوانب الموصوف وملاحقه عناصر المشهد الذي يحرص الشاعر على محاكاته واقتناص كل مشبهاته»[3]

ويشي هذا الأسلوب بأن الشاعر كان مأخوذا بالمشهد الموصوف، فاستسلم لخواطره، واسترسل في الوصف، هذا من جهة، ويعمل من جهة أخرى على إثارة انتباه المتلقي وتنشيط مخيلته، ودفعه مع كل دفعة دلالية إلى استحضار ما غيّبه الشاعر من معان وصفية، إضافة إلى تحفيزه لإكمال النص، فتكرار أداة التشبيه "كأن" في أوائل الأبيات السابقة «كالإشارة التنبيهية التي تبقي القارئ في الدائرة نفسها، وفي علاقته بالمشهد ذاته، وذلك يبطئ من إيقاع التقاء القارئ بالمشاهد ويدفعه إلى التمعن في تفاصيلها»[4]

1) النسران: كوكبان يقال لأحدهما النسر الطائر والآخر النسر الواقع. (ينظر : نفسه، ص917)

2) الديوان، ص 441-442.

3) جابر عصفور : تكرار التشبيه، مجلة العربي، وزارة الثقافة، الكويت، ع507، فيفري 2001، ص 90.

4) نفسه، ص 92.

و من صور تماثل البدايات – كذلك – تكرار اسم الإشارة "هذا" في قوله :

هذا عَليٌّ وهو بَـــدْرُ مهابـــةٍ كَلِفٌ به بَصرُ العُلى اللّماحُ
هذا الذي نَصَرَ الهدى بسيوفه ورماحِه فَحِماهُ ليس يباحُ
هذا الذي فازتْ بما فوق المُنى من جوده للمعتفين قِداحُ[1]

فهذه الأبيات مأخوذة من قصيدة مدحية في علي بن يحيى، وهي محملة بشتى الفضائل والمحامد التي يتمتع بها الممدوح، وتجملها الأبيات السابقة في : الهيبة ونصرة الدين والجود، وقد شفّع هذا التكثيف في المعنى بتكثيف آخر على مستوى الإيقاع من خلال الإصرار على تكرار اسم الإشارة "هذا"، الذي يركز الاهتمام في الممدوح، وفي الوقت نفسه يرفع مستوى الانتباه لدى المتلقي إلى أقصاه بواسطة ترجيع حرف التنبيه "الهاء" ويتكرر الاسم "ليالي" رأسيا لتأدية وظيفة موسيقية وأخرى دلالية في :

ليالِيّ بالمهديَّتين[2] كأنَّها اللآ لىء مِنْ دُنْيــاك فــوق ترائب[3]
ليــالي لـم يذهبـــن إلاَّ لآلـئاً نظمنَ عقُودا للسنِّين الذواهب[4]

إن النقطة المركزية التي يتأسس عليها تكرار الاسم "لياليَّ" هي : الاستذكار؛ أي استرجاع الشاعر للحظات السعيدة التي قضاها في المهديتين، وقد ضغط على هذه الكلمة بالذات لأن الليل زمن السهر والسمر وتعاطي الملذات، وهي أحداث تعلق بالذاكرة. وبذلك يغدو هذا التتابع الشكلي صدى للانفعال والهزة العاطفية المرتبطة بعملية التذكر، وتجسيدا لتشبث الشاعر بذلك الزمن الجميل ورغبته الشديدة في عودته، رغبة يفسرها ويبررها -أيضا – تكراره لكلمة "لآلئ" التي أخص بها وصف تلك الليالي. لهذا يمكن القول أن «التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[5]

ولا يقتصر هذا الصنف من التوازي – في شعر شاعرنا – على حروف المعاني والأسماء فقط، بل يتعدى إلى الأفعال كذلك، لكن بمساحة ضيقة جدا، على شاكلة تكرار الفعل "عسى" في :

---

1) الديوان، ص 122.

2) المهديتان : مدينتا المهدية وزويلة بإفريقية، وهما من بناء المهدي عبيد الله أول خلفاء العبيديين (ينظر : الشريف الإدريسي : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ج2، ص282)

3) الترائب : موضع القلادة من الصدر. (ابن منظور : لسان العرب، مادة ترب، ص424)

4) الديوان، ص 56.

5) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

عسى البعدُ ينفي موجبُ القربِ حكمه فعند انقباضِ العُسرِ ينبسطُ اليسرُ
عسى بينُنا[1] يُبْـقي المــودَّة بيــننا ولا ينتهي منّا إلى أجَـــلٍ عُمْرُ[2]

فـ"عسى" فعل ناقص يدخل على الجملة الاسمية، يعمل عمل كان، وهو فعل جامد يفيد معنى الرجاء، وما ترجيعه سوى تمظهر لحالة حنين جارف وتوق شديد إلى التلاقي.
ومنه تكرار الفعل "رأى" في :

أرأيتَ لنَا ولهم ظُـــعُنَا[3] وصنيـــعَ البيـن بهمْ وبنا
أرأيتَ نشاوَى قد سكروا بكؤوسِ نوًى[4] مُلِئَتْ شجنا[5]

فقد جاء الفعل رأى مقرونا بالاستفهام وضمير المخاطب "التاء"، ودلّت معاودة هذه الوحدة اللغوية في سياقها على رغبة الشاعر في البوح بمكنونات صدره، ومشاركة الرفيق بما يكابده من لوعة الوجد وحرقة النوى، أملا منه في تخفيف معاناته وعذابه، وقد أوعز له الموقف باختيار الفعل "رأى" بؤرة تتفرع منها معاني البيتين، باعتبار أن فعل الرؤية هو البارز في مشهد الفراق، بداية من تبادل نظرات الحسرة والأسى بين المحبين لحظة الوداع، ثم مراقبة الظعائن وهن يبتعدن شيئا فشيئا حتى يختفين عن الأبصار.

ومن يتقصى هذا الضرب من التوازي في الديوان يرى بأن نفَس الشاعر في تكراره لحروف المعاني أطول منه في تكراره للأسماء والأفعال والذي لا يتجاوز الكلمتين إلا نادرا، ولعل السبب يرجع إلى قدرة حروف المعاني على الربط، وتوليد المعاني وتفصيلها بما يتناسب مع وحدة البيت.

4-التجنيس :

وهو كما يعرفه عبد الله بن المعتز«أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[6] غير أن التوافق بين اللفظين المتجانسين يكون في النطق دون المعنى إلا أصبح تكرارا، وهذا لا يعني أن التجنيس مجرد تكرار لفظي خال من الدلالة، فهو «يعّد قطبا من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي، أما في العصر الحديث فإنه يسهم مع سواه من

---

1) البيْن : الفُرقة. (ابن منظور : نفسه، مادة بين، ص403)

2) الديوان، ص 239.

3) الظعينة : الهودج تكون فيه المرأة. (ابن منظور : نفسه، مادة ظعن، ص2748)

4) النوى : البعد. (نفسه، مادة نوى، ص4589)

5) الديوان، ص 444.

6) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت- لبنان،ط3، 1982، ص25.

مكونات الخطاب في شحن الأسلوب بطاقة شعرية، إذا ما تواتر في الخطاب فإنه يشكل بروزا أسلوبيا يستدعي تحديد وظيفته داخل السياق الوارد فيه لأنه يجعل النفس تميل إليه بمعناه»[1]

وتكمن قيمة التجنيس في كسر رتابة إيقاع الوزن والقافية وإثراء الدلالة في الوقت ذاته، مما يحقق المتعة الفنية، فضلا عن المتعة الذهنية الناجمة عن تهديم توقع المتلقي بإيهامه بتكرار الكلمة نفسها حتى يكتشف أن المعنى مختلف، كما ينشّط ذهن المتلقي لأنه «يدفعه حثيثا صوب الكشف عن المختلف من خلال المتألف»[2]

وقد استخدم شاعرنا التجنيس كثيرا و بأنواع مختلفة منها :

الجناس التام[3] وقد استعمله صاحب الديوان بأنواعه الثلاثة : المماثل والمستوفي والمركب، فالمماثل ما «كان لفظاه من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين، وإن كان من نوعين كفعل واسم سمي مستوفيا»[4]، أما المركب فهو «ما كان أحد ركنيه مركبا والثاني بسيط : أي مفردا»[5]، ومن أمثلة المماثل :

قال:إن البيضَ لا تحظى بها أو تَرى بِيضَ ذؤاباتكَ سودْ[6]

تتجانس كلمة "البيض" في الشطر الأول مع كلمة "بيض" في الشطر الثاني في الأصوات جميعها، وفي الصيغة أيضا، مع اختلافهما في المعنى، فالأولى تعني النساء والثانية تعني لون الشيب، فبياض الشعر يعد مظهرا من مظاهر الشيخوخة وهو سبب نفور النساء من الشاعر، ليغدو البياض كما حدده السياق سمة محبذة في الكلمة الأولى، و سمة منبوذة في الكلمة الثانية، وهذا التماثل في الأصوات والتضاد في المعنى يزيد في حدة المفاجأة لدى القارئ ويعمقها، و«النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب»[7]

ومنه قوله:

---

1) نور الدين السد : دراسة أسلوبية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1999، ص37.

2) رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 58.

3) هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، عددها، و هيئاتها، و ترتيبها مع اختلاف المعنى. (أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، ضبط و تدقيق و توثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 326)

4) نفسه، ص 362.

5)على الجندي : فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، د.ط، 1954، ص75.

6) الديوان، ص 163.

7) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، ص325.

وكأنّ الشهبَ شُهْبٌ قَيَّدَتْ   أيدياً منها على الجري قيود[1]

يقع التجانس بين "شهب" وشهبٌ"، ويقصد بالأولى الكواكب وبالثانية الخيول، فالكواكب تشبه في ثباتها خيولا شُدّ عنانها لمنعها من السير، وقد عمل تجاور اللفظتين المتجانستين على إبراز نغمهما وإطالته، مما يدفع المتلقي إلى التركيز عليهما، وقد تعززت هذه الصورة الصوتية بالتقارب المعنوي بين الكلمتين، والذي تحقق بواسطة أداة التشبيه"كأن"

ومن نماذج المستوفي :

أَدِرْ ذَهَبَ العُقارِ[2] **لِنَفْيِ همٍّ   ولا تحزنْ إذا ذهبَ العَقارُ**[3]

فالكلمتان "ذهب" و"ذهب" حققتا الجناس المستوفي؛ لأن الأولى اسم والثانية فعل، والأولى تدل على الخمر ذات اللون الذهبي، والثانية تعبر عن بذل الملك والمال في سبيل الخمر، وقد أفرز الانتقال من الاسم إلى الفعل تقابلا بين موقفين متناقصين، الأول يجسد تمسّك الشاعر بالخمر، و يعكس الثاني زهده في الملك والمال من أجل الخمر.

ومن المركب :

وإنّ النّدى مازال يدعو رياضَهُ   إليها النّدامَى و هي في حُلَلِ الزّهْرِ[4]

فالجناس المركب بين "الندى ما" و"الندامى"، والركن الأول جاء مركبا من الندى وما النافية، والركن الثاني جاء مفردا ومعناه المنادمون على الشراب.

ومن أنواع الجناس الواردة في الديوان : الجناس المحرف[5]، و نختار له ما أتى في قوله:

تَغَنّتْ قيانُ الوُرْقِ في الوَرَقِ الخُضْرِ   ففجِّرْ ينابيعَ المدام مع الفَجْـــرِ

وَخُذْ من فتــاة الغيــد راحـاً سَبِيئـةً   لها قَدَمٌ في السبق من قِدَمِ العمر[6]

1) الديوان ، ص 164.

2)العُقار : الخمر. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص615)

3)الديوان ص236.

4) نفسه، ص215.

5) هو ما اختلف فيه اللفظان في هيئات الحروف" حركاتها وسكناتها فقط. (علي الجندي : فن الجناس، ص87)

6) الديوان ، ص215.

فقد تساوت في البيت الأول الكلمتان "الوُرْق" و"الوَرَق"في نوع الحروف وعددها وترتيبها مع اختلافهما في الحركات، وتعني الأولى الحَمام، في حين تعني الثانية أوراق الشجر، وقد رافق هذا الانسجام الشكلي انسجام آخر معنوي ماثل في المشهد المصور باعتباره كلا متكاملا فالحمائم تناغمت مع بيئتها الطبيعية فوق أغصان الشجر وسكنت لها، فصدحت بالغناء، مما أطرب الشاعر فطلب المزيد من الخمر.

ولم تختلف الكلمتان "قَدَم" و"قِدَم" في البيت الثاني إلا في حركة القاف التي تحولت من الفتحة إلى الكسرة. والقدم الأولى هي الرجل، ووردت في معرض الكناية عن سرعة تأثير الخمر وقوته، أما القدم الثانية فتعني عكس الجدة. وهذا التناسب الصوتي يقابله التناسب الطردي بين قِدَمِ الخمر و تأثيرها، الذي يزيد كلما عتقت أكثر.

كما نعثر أيضا، على صنف آخر من أصناف الجناس يطلق عليه اسم الجناس الناقص[1]، ومنه قول الشاعر :

خُذِ العزمَ من بَرْدِ السّلُوّ فإنّما هوَى الغيدِ عندي للهوان نسيبُ[2]

فالجناس هنا يكمن في الكلمتين "هوى" و"هوان"، ومعنى الأولى العشق، وتعني الثانية الذل، ويعكس تشابه الكلمتين صوتيا القرابة بين حب الحسان والمذلة والخنوع من وجهة نظر الشاعر، لذلك نصح بالتسلّي عن الحبيبات بالمغامرة، وركوب الصعاب.

ومن الجناس الناقص ما نراه في :

مُطِلاًّ مُطيلَ النّوْح لو أن دِمْنَةَ لها بَصَرٌ تَحْتَ الحوادث أو سَمْعُ[3]

فقد وقع الجناس الناقص بين "مطلا" و"مطيلا"، و جاء بزيادة حرف الياء ،حيث تدل لفظة "مطلا" في سياقها على إشراف الشاعر على آثار الديار، في حين تدل لفظة "مطيل" على إطالته البكاء. و يشدّنا إيقاع الكلمتين معا إلى منظر الشاعر وهو يقلب بصره في أرجاء المكان باكيا الأيام الخوالي التي قضاها فيه .

ولم ينحصر التجنيس في الديوان في الأنواع السابقة الذكر، بل نجد منه أيضا ما يسميه البلاغيون : الجناس المضارع، والجناس اللاحق «فالأول : يكون باختلاف ركنيه في حرفي لم يتباعدا مخرجا، والثاني يكون في متباعدين»[4] وهما يجتمعان في قوله :

1) هو أن يقع تجانس اللفظين في الحروف والحركات مع الاختلاف في عدد الحروف (علي الجندي : نفسه، ص 93)

2) الديوان، ص62.

3) نفسه، ص288.

4) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص327.

فَصَرِّفْ في العُلى الأفْعالَ حَزْمًا وَعَزْمًا إنْ نحوْتَ بها الصَّـوابا

فَكَمْ مُلْكٍ يُنَـالُ بخـوْض هُلْكٍ فلا يُبْهِمْ عليـك الخـوْفُ بابا[1]

فالجناس المضارع يظهر في البيت الأول من خلال "حزما وعزما" اللتين تختلفان في الحرف الأول، وهو الحاء في الأولى والعين في الثانية، ويشترك الحرفان في المخرج الحلقي، وقد عمل التجنيس على تأكيد المعنى والإلحاح عليه إيقاعيا تماشيا مع دور كلمة "عزما" التي أدّت الوظيفة نفسها لقرب مدلولها من مدلول كلمة "حزما". ولا يخفى ما أعطاه تكرار حرف الزاي الساكن من دلالات القوة والفعالية، مما زاد المعنى كثافة وتركيزا.

أما الجناس اللاحق فيقع في البيت الثاني بين "مُلْكٍ " و"هُلْكٍ" أين يتماثل اللفظان في الحرفين الأخيرين دون الحرف الأول، وهو الميم في "ملك" والهاء في "ملك"، واللذان يصدران من مخرجين متباعدين هما : الشفتين والحلق على الترتيب لذلك فالحرفان يربطان أول الفم بآخره، و اللفظتان تربطان المُسَبَّب بالسّبب، إذ أثبتت التجارب أن الكثير من البرايا حصّلوا الجاه والسلطان بتجشم الصعاب، و تحدي الأهوال.

إن الوقوف عند التوازي اللفظي في شعر ابن حمديس أظهر كلف الشاعر بالتماثل على مستوى اللغة بشتى أصنافه وصوره، كلف تفسره رغبته الدؤوبة في تقوية أواصر الترابط بين الكلمات المتشابهة شكلا ومضمونا من جهة، وتحقيق الانسجام والتآلف بين الكلمات المتفقة في الشكل دون المضمون من جهة أخرى، مما يُحكم تماسك النص وسبكه، ويضمن استمراريته، وهذا ما ينعكس على الإيقاع و الدلالة تكثيفا وعمقا.

ج- التوازي الصوتي على مستوى التركيب :

لا يحدث التوازي الصوتي على صعيد الحرف والكلمة فقط، بل يتجاوزهما، أحيانا إلى العبارة والتركيب، وذلك بتوازي جملة أو أكثر مع غيرها، ومن صوره : التكرار المركب والتوازي النحوي.

1)-التكرار المركب :

ويقصد به « تكرار جملة أو عبارة بذاتها... وقد لا تتكرر الجملة بذاتها، و يتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة...

---

1) الديوان، ص42.

»[1] هذا ما يثير المتلقي ويوقظ ذهنه بسبب كسر توقعه. وقد تبدّى هذا النمط من التوازي في بعض المواضع من الديوان، من مثل قوله :

شكوتُ إليها لَوْعةَ الحُبِّ فانْثَنَتْ تقولُ لِتَرْبَيْها : وما لوعةُ الحُبِّ[2]

فالعبارة المكررة "لوعة الحب" تشكل البؤرة التي تجتمع عندها معاني البيت ودلالاته، وقد وردت في سياقين مختلفين أحدهما إخباري والآخر إنشائي استفهامي، وهما يبرزان موقفين متناقضين، يتمثل الأول في موقف العاشق الولهان، ويتمثل الثاني في موقف الحبيبة الجافية غير المبالية.

ومنه أيضا تكرار جملة يا حبذا في قوله :

ألا حَبّذا تلك الديارُ أواهــــلاً ويا حبذا منها رسوم[3] وأطـلالُ[4]

ويا حبّذا منـها تنسّمُ نـفـحـةٍ تؤدّيـه أسـحـــارٌ[5] إلينا وآصـالُ[6]

ويا حبّذا الأحياءُ منهمْ و حبذا مفاصلُ منهم في القبور و أوْصالُ

و يا حبّذا ما بينهمْ طول نَوْمَةٍ تُنَبّهُني منها إلى الحشْـرِ أهـوالُ[7]

فقد تكررت جملة "حبذا" التي تفيد معنى الاستحسان والمدح ست(6)مرات، أربع(4) منها مقرونة بأداة النداء "يا"، واشتياق الشاعر إلى وطنه وسيطرة هذا الإحساس على فكره وعاطفته هو ما حمله على تكرار هذه الجملة وعدّ أمور تشده إلى وطنه، وما يزيد هذا الملمح الأسلوبي إيحاءً اقتران "حبذا" بأداة النداء "يا" لتدل بعد ذلك على المناجاة ممزوجة باليأس. لذلك تنطوي جملة "يا حبذا" على قيمة إيقاعية كبرى داخل النسيج الإيقاعي الكلي، بخاصة وأن ظهورها المتكرر يتوافق مع الدفقات الشعورية المتتابعة، الناتجة عن تمثل الخواطر وتجليها وتواليها الواحدة تلو الأخرى، وهذه الخواطر متعلقة بأطلال وطنه وريحه، وأهله : الأحياء منهم والأموات... إلى غير ذلك.

---

1) نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري :رثاء صخر نموذجا، ص108.

2) الديوان ، ص 46

3) رسوم : جمع رَسْم : وهو الأثر الباقي من الدار بعد أن عَفَت. (إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص345)

4) أطلال : جمع طَلَل : وهو ما بقي من آثار الديار. (نفسه، ص564)

5) أسحار جمع سحر وهو آخر الليل قبيل الفجر. (نفسه، ص419)

6) الآصال : جمع أصيل : وهو الوقت حين تصفر الشمس لمغربها. (نفسه، وص20)

7) الديوان، ص330.

ومن هنا يتأكد «أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئا إضافيا عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى، أو المرات السابقة»[1].

ومن التكرار المركب ما نلفيه في :

يا ليلَ هَجْرِ الحبيبِ طُلتَ على صَبٍّ من الشّوقِ دائمِ البَرْحِ

....

لو كنْتَ ليلَ الشبابِ بِتَّ إلى الـ صُّبحِ من الشيبِ طائرَ الجُنْحِ

لو كنْـتَ ليـلَ الشبـابِ فُتَّ و لمْ تَدَّرِكِ النّـاظِـرِيـنَ باللَّـمْـحِ[2]

فقد جاء تكرار جملة "لو كنت ليل الشباب" بشكل رأسي مستغرقا بيتين متتاليين ليفتح مجالا دلاليا أوسع قادرا على استيعاب حالة الشاعر النفسية التي يميزها الحزن والاكتئاب، فهو يشتكي الأرق والسهاد وبطء الزمن ليلة هجر الحبيبة، ويبدو أن التجربة مرتبطة بمرحلة متقدمة من العمر، لذلك تجلت بهذه الصورة، فالشاعر قارن بطريقة غير مباشرة بين ليل الشباب وليل الشيخوخة عن طريق بنية الشرط التي تمثل الجملة المكررة طرفها الأول، فليل الشباب يمر بسرعة، لأنه كان يقضيه في التمتع بملذات الحياة ومسراتها على عكس ليل الشيخوخة الذي حرمه من كل ذلك.

ومنه تكرارعبارة "إذا ما بدا في الكأس" في الشطر الثاني من البيتين المواليين :

ومشمـــــولةٍ راحٍ كـــأن حبابها إذا ما بدا في الكـــأس درٌّ مجَـــــوَّفُ

لـها من شقيقِ الروضِ لونٌ كأنّما إذا ما بدا في الكـأس منــه مُطَـــرّفُ[3]

يبدي ابن حمد يس في هذين البيتين افتتانه بالمظهر الخارجي للخمر من حيث شكلها و لونها ، ونافذة هذا الافتتان والإعجاب هي حاسة البصر، لذلك أكّد عليها من خلال تكرار عبارة "إذا ما بدا في الكأس" ويلاحظ أن الشاعر يكرر أحيانا بعض الجمل، لكن مع إحداث تغيير مقصود على شاكلة :

ورحتُ إلى غربةٍ مُرّةٍ و راحَ إلى غُرْبَةٍ ساجِيَهْ[4]

1) شكري الطوانيسي : مستويات البناء الشعري، دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبو سنة، ص142.

2) الديوان، ص98 – 99.

3)المصدر السابق، ص473.

4) نفسه، ص 454.

فهذا البيت مأخوذ من قصيدة رثى بها الشاعر أباه، وقد ذكر فيه جملة "رحت إلى الغربة "مرتين، مرة في الشطر الأول، وأخرى في الشطر الثاني، غير أننا نرى فرقا بينهما يكمن في الضمير العائد على الفعل "راح"، فهو الضمير المتصل "التاء" في الشطر الأول والذي يشير إلى الشاعر، وهو الضمير المستتر "هو" في الشطر الثاني والذي يحيل إلى أبيه . وقد قدم لنا سياق الجملتين موقفين متشابهين للشاعر تجاه موضوعين مختلفين، إذ اعتبر موت أبيه غربة دائمة، تشبه غربته المكانية التي عانى منها طوال حياته، وهذان الموقفان يضيئان في الحقيقة جانبا من شخصيته، يتعلق بنظرته إلى غربته التي أصبحت عنده صنوا للموت، على الرغم من محاولة إخفائه لهذه النظرة في مناسبات عدة. فلا يبديها إلا عند استسلامه للآلام والأوجاع.

ومن الجمل المكررة بشيء من التغيير ما نلقاه في قوله :

وراعٍ سوامُ الشمسِ لم يَشْوِ وجهه   ولا لاح للتلويح منه شحوبُ

له لولبٌ في العـــين ليس يديـره   لذي ظمأٍ حيث المياه تلـوب[1]

رقيـبٌ على شمس النـــهار بفعلـه،   أحَيٌّ على شَمْسِ النَّهارِ رقيبُ[2]

يصف ابن حمد يس في هذه الأبيات الحرباء، وقد وازى بين شطري البيت الثالث بتكراره لجملة "رقيب على شمس النهار"، على أنه زحزح الخبر"رقيب" إلى آخر الشطر الثاني بعدما تصدر الشطر الأول، وذلك مراعاة للقافية إضافة إلى خلق نغمة رد العجز على الصدر التي تضافرت مع إيقاع الجملة المكررة فشكلا بمعية نغم الاستفهام موسيقى مميزة أبرزت دهشة الشاعر وتعجبه من قدرة الحرباء على تحمل لفحات الشمس المحرقة.

2)- التوازي النحوي:

يعد التركيب النحوي من مستويات الخطاب الشعري التي يتصرف فيها الشاعر لتحقيق التوازي الصوتي، وذلك بتقسيم الكلام إلى أجزاء متجانسة ومتناسبة «والمناسبة هي ترتيب القول في جزئين فصاعدا، كل جزء منهما إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة ونحو ما من أنحاء النسبة»[3]، والتوازي النحوي من هذا المنطلق

1) تلوب : تعطش. (إبراهيم انيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص844)

2)الديوان، ص64.

3) محمد مفتاح : التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1996، ص97.

«تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعادة مخطط إسنادي واحد، اسمي أو فعلي، في جملتين متتاليتين أو أكثر، و يقصد إلى تأكيد الدلالة»[1]

وإذا انطلقنا من الزمن الذي يتحرك فيه هذا النوع من التوازي يمكننا تقسيمه -حسب الكيفية التي تجلى بها في الديوان– إلى توازٍ شطري و توازٍ شبه شطري.

أ- التوازي الشطري:

وهذا التوازي «مثل التعادل التام بين شطري البيت الشعري، ولكن الإيقاع الصادر عنه يختلف باختلاف سياق البيت الشعري»[2] فيحدث إيقاعا يتناظر من خلاله الشطران الأول والثاني، من نماذجه قوله مفتخرا بقومه :

و أجسامُ أحيائهمْ في النّعيمِ و أرواحُ أمواتِهمْ في الخلودِ[3]

ففي الشطرين يتكرر التركيب النحوي نفسه، والذي ينتظم على الشكل التالي : الواو + مبتدأ + مضاف إليه + ضمير متصل (هم) + جار ومجرور ما أنتج توازيا صوتيا بين التركيبين ومن ثمة بين الشطرين. وقد أبرز هذا التوازي الصوتي توازٍ آخر على مستوى المعنى، وذلك بين قيمة ومكانة قوم ابن حمديس في الدنيا و درجة ومكانة أمواتهم في الآخرة، فالأحياء في النعيم والأموات في جنّة الخلود.

ومن أمثلته كذلك قوله ما دحا الأمير أبا الحسن علي بن يحي :

والأرضُ في يُمناهُ حَلْقَهُ خاتم والبحرُ في جدواهُ رَشْحُ ثِمادِ[4] [5]

فالتركيب النحوي المكرر يبدأ بالواو والمبتدأ، يليهما الجار والمجرور والضمير المتصل "الهاء" ثم الخبر وبعده المضاف إليه. وقد ناظر الشاعر من خلال التركيبين بين سمتي القوة والكرم اللتين جاءتا حسب سياقهما انعكاسا لصفة الكمال التي أسبغها الشاعر على الممدوح، فالقيمة المتوازية هي قيمة الكمال، ولا يخفى ما يشوب البيت من غلو ومبالغة انساق وراءها الكثير من شعراء عصره.

1) عدنان بن ذريل : النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1989، ص97.

2) محمد مفتاح : نفسه، ص103.

3) الديوان ص131.

4) الثماد : الماء القليل. (ابن منظور : لسان العرب، مادة ثمد، ص503)

5) الديوان، ص156.

والشاعر إذ يوازي في المثالين السابقين بين مركّبين اسميين فإنه قد يوازي كذلك بين مركبين فعليين نحو :

تدَرّعْتُ صبـري جُـنّـةً للنّــوائبِ   فإن لم تُسالمْ يا زمانُ فحـاربِ

عَجَمْتَ[1] حَصاةً[2] لا تلينُ لِعَاجِمٍ   وَرُضْتَ شَموسًا لا يَذِلُّ لراكبِ[3]

فالتركيب المكرر في البيت الثاني يتكون من فعل ماضٍ اتصلت به تاء المخاطبة، ومفعول به، وأداة النفي "لا" وفعل مضارع، وجار ومجرور. والقيمة المتوازية هي قيمة سطوة الزمان، سطوته على البشر الذين هم في حكمه، ويستوي في ذلك العاقل والقوي، هذا ما أيّده التركيب بمجيئه متعادلا ومتساويا بين الشطرين. علاوة على ما قام به التوازي من كسر الوزن ونظامه، إذ خلق إيقاعا خاصا طغى على إيقاع تفعيلات بحر الطويل، فمن يقرأ البيت يتجاوز وقف التفعيلات إلى وقف النفي، حينها تنتظم موسيقى البيت في أربعة أجزاء بدل ثمانية : عجمت حصاة/ لا تلين لعاجم/ ورضت شموسا /لا يذل لراكب، و«تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحو-بدلا من الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة- يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه، ويستجلي معنى الخطاب»[4]

ومن أمثلة التوازي بين مركّبين فعليين نذكر –كذلك- قوله يصف معركة من معارك المعتمد :

وقد سَكِرَتْ صِعادُ الخــطّ حتى   تأوّدَ[5] كـلُّ لدنٍ مستقيـــمِ

وما شربتْ سوى حمرِ التراقي   ولا انتشقتْ سِوَى وَرْدِ الكلومِ[6]

فالتوازي النحوي يكمن في البيت الثاني، ويبدأ التركيب المكرر بالواو وأداة النفي، يليهما الفعل الماضي وتاء التأنيث، ثم أداة الاستثناء "سوى"، وبعدها المستثنى، وينتهي التركيب بالمضاف إليه. ودل تكرار الوحدات الصرفية نفسها وبالتركيب نفسه على كثرة ما تلطخت به الرماح من دماء العدو، وكثرة ما خلفته من جراح.

---

1) عجمت : امتحنت واختبرت، ودربت. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة عجم، ص2827)

2) الحصاة : العقل والرزانة. (ينظر : نفسه، مادة حصى، ص904)

3) الديوان، ص54-56.

4) محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف القاهرة –مصر، ط1، 1988، ص40.

5) تأود: اعوج. (ابن منظور، نفسه، مادة أود، ص168)

6) الديوان، ص 389.

ب-التوازي الشبه شطري:

ويأتي في «الأبيات التي لا يتوازى فيها الشطران ولا يتعادلان، وإنما يتوازى ويتعادل أحدهما مع نفسه إذ ينقسم إلى قسمين متساويين إيقاعيا ونبرة صوتية»[1] فالتوازي شبه الشطري –بناء على هذا- يحدث على مستوى الشطر الواحد. ومن يتقصّى مواقع التوازي النحوي يجد أن اتجاه الشاعر إلى هذا النوع من التوازي النحوي أقل من اتجاهه إلى التوازي الشطري، ربما لأنه يميل إلى الكمال الإيقاعي والموسيقي.

ومن أمثلة التوازي شبه الشطري :

من كل مُصْبِيَةٍ[2] بِضِدَّيْ حُسْنِها : فالفَرْعُ ليلٌ، والجبينُ صباحُ[3]

ينبني الشطر الثاني من البيت على إعادة المركب الاسمي : مبتدأ وخبر، مما أنتج توازيا بين المقطعين : "الفرع ليل" و"الجبين صباح"، وهما يرتبطان بمعناهما بالشطر الأول، ويفسران معا ما جاء فيه، فلا يستغني أحدهما عن الآخر، فجمال الحبيبة نابع من جمعها بين النقيضين : السواد والبياض، سواد شعرها وبياض وجهها.

ومنه :

أيُؤْمَنُ منك الحتفُ والكيدُ في الهوى وطرفُكِ مُغْتالٌ وعِطْفُكِ مُخْتالُ[4]

فالجزء المكرر يتركب في الشطر الثاني من الواو والمبتدأ والضمير المتصل "الكاف" والخبر، والتركيبان المتوازيان يتصلان بالسؤال الإنكاري في الشطر الأول، إذ جاء تبريرا لعدم الثقة في المحبوب.

ويأتي التركيب المتوازي على مستوى الشطر الواحد جملة فعلية نحو :

خَلَتْ منك أيّامُ الشبيبة فَاعْمُرْها وماتَت لياليها من العُمْرِ فانْشُرْها[5]

وهذا لَعَمْري كلُّهُ غيرُ كائنٍ فأُخْراكَ واصِلْها و دنْياكَ فاهجرها[6]

1) محمد مفتاح : التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ص103.

2) مُصْبِيَة :مميلة القلوب إليها. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص507)

3) الديوان، ص119.

4) نفسه، ص328.

5) انشرها : أحْيِها (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة نشر، ص3423)

6) الديوان، ص258.

فالتركيب المكرر في الشطر الثاني من البيت الثاني عبارة عن جملة فعلية عناصرها : مفعول به وضمير متصل (الكاف) وفعل أمر وضمير متصل (الهاء).

وقد عمد الشاعر في البيتين السابقين إلى عرض حقيقة العجز عن تجديد الشباب واسترجاعه، ليقدّم في الأخير وسيلة الظفر بالنعيم الأبدي مستخدما التوازي الصوتي تأكيدا عليها، واستعمل –في الوقت نفسه– التقابل المعنوي لأن هذه الوسيلة ذات وجهين : ترك الدنيا، مع الإقبال على الآخرة .

ويظهر مما سبق أن ابن حمديس الصقلي وظّف جل الأوزان الشعرية المعروفة على رأسها الطويل والكامل والبسيط وقد اختلفت هذه الأوزان فيما بينها من حيث المرونة ويأتي الطويل في المقدمة في هذا المجال لاشتمال أشعاره على أغلب الموضوعات والأغراض التي عالجها الديوان، كما يلاحظ تنويع الشاعر لقوافيه، واستخدامه لمعظم حروف العربية رويا لأشعاره، مما يعكس غزارة معجمه الشعري، وثقافته الرحبة، وسرعة بديهته. أما على صعيد الموسيقى الداخلية فقد اضطلعت التوازيات الصوتية على مستوى الأصوات المفردة بوظيفة إيقاعية وتنبيهية وتعبيرية، كما ساهم التوازي الصوتي على مستوى الكلمات في بناء الإيقاع وتماسكه، وربط مفاصل النص، فضلا عن دوره في توليد المعاني والصور. ومن ملامح الإيقاع البارزة في شعر ابن حمديس التوازي الصوتي على صعيد التركيب، والذي يعمل على إثراء الإيقاع وتأكيد الدلالة وترسيخها في ذهن المتلقي.

الفصـــــل الثاني

البناء الصرفي والتركيبي

أولا: البناء الصرفي.

1) الأفعال.

2) الأسماء (المشتقات).

ثانيا: البناء التركيبي.

1) التركيب بين الأسلوب الخبري الإنشائي.

2)التقديم والتأخير.

3)الحذف.

4) الاعتراض.

سنتناول في هذا الفصل مستوى آخر من مستويات اللغة في شعر ابن حمديس وهو المستوى الصرفي والتركيبي وذلك من خلال مبحثين، يتمحور أولهما حول البنية الصرفية في حين يسلط الثاني الضوء على البنية التركيبية، مع الوقوف على مدى مساهمتهما في إنتاج المعنى وإبداع الدلالة، لنستجلي في الأخير السمات والخصائص الأسلوبية التي يتميز بها البناء الصرفي والتركيبي وأبعادها الدلالية.

أولا :البناء الصرفي :

البنية الصرفية هي موضوع علم الصرف الذي عرفه بلومفيلد (BLOOMFIELD)[1] بأنه العلم الذي يدرس الصيغ والكلمات المفردة في حد ذاتها وما تبنى عليه هذه الكلمات من أجزاء مورفيمية[2] [3]، والبنية الصرفية هي «الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، وهو الذي يعطي الكلمة صورتها وشكلها، ويجعل لها جرسا معينا»[4].

ودراسة الوحدات المورفولوجية في شعر ابن حمديس هدفها الوقوف على البنى الصرفية على صعيد الفعل والاسم، والوظائف الدلالية والمعاني الإضافية المترتبة عن التبدلات والتغيرات المورفيمية التي تطرأعلى بنية الكلمة.

1)-الأفعال

نظرا لأهمية الفعل في بناء الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب الشعري بصفة خاصة اعتنى به النحويون وحاولوا استكناه ماهيته وتحديد أبنيته، واستخداماته، وقد عرّفوه بأنه «ما دل على حدث وزمن»[5] وقسّموه إلى : مضارع وماضٍ وأمر، كما حدّدوا العلامات المميزة لكل قسم مثلما ذهب إليه ابن مالك في ألفيته، ووضحه شراحه

1) بلومفيلد(1887-1949) : لساني أمريكي، أصدر سنة 1933 أثره الهام "اللغة" الذي يعد دستور المدرسة الوصفية السلوكية التي سادت الدراسات اللسانية الأمريكية حتى سنة 1955.(ينظر : عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص242- 243)

2) المورفيم : أصغر وحدة لغوية ذات معنى. (توفيق محمد شاهين : علم اللغة العام، مكتبة وهبة، القاهرة- مصر، ط1، 1980، ص105)

3 -Leonard Bloomfield : language, compton printing LTD, London,1955,p207.

4) محمد المبارك : فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان ،ط2، 1964، ص.112

5) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص104.

كابن هشام[1] وابن عقيل[2] والأشموني[3] (ت 929هـ) وغيرهم [4].

ومن يتتبع استخدامات الأفعال في شعر ابن حمديس يرى أنها تنوعت بين الماضي المبني للمعلوم والمبني للمجهول، والمضارع المبني للمعلوم والمبني للمجهول سواء كان مرفوعا أو منصوبا أو مجزوما، والأمر. وقد بلغ عدد الأفعال في الديوان عشرة آلاف وست مئة واثني عشرة (10612) فعلا من بينها خمس مئة وسبعة وأربعون(547) فعلا ناقصا وجامدا، ما نسبته 5.15%.

ومما يلاحظ على شعر ابن حمديس قلة الأفعال المبنية للمجهول مقارنة بالأفعال المبنية للمعلوم، إذ وردت ثماني مئة وست وأربعين (846) مرة، أي بنسبة 7.97% من مجموع الأفعال.

والجدول الإحصائي الآتي يبين توزيع الأفعال من حيث كونها ماضية أو مضارعة أو أفعال أمر، ويبين عدد ورود كل نوع على حده في الديوان :

الفعل الماضي المبني للمعلوم	الفعل الماضي المبني للمجهول	الفعل المضارع				فعل الأمر
		مرفوعا	منصوبا	مجزوما	مبني للمجهول	
5568	482	3325	214	350	365	308

يُظهر الجدول السابق غلبة الأفعال الماضية بورودها ست آلاف وخمسين(6050) مرّة، ما نسبته 57.01%، تليها الأفعال المضارعة التي ترددت أربع آلاف ومئتين وأربعا وخمسين (4254) مرة، بنسبة 38.08% وبعدهما فعل الأمر بفارق كبير جدا، إذ بلغ عدد أفعاله ثلاثمئة وثمانية (308) أفعال، أي نسبة 2.90%.

وسنحاول فيما يلي دراسة كل فعل من هذه الأفعال على حده، للكشف عن دلالاته وأبعاده.

1) ابن هشام (707- 761هـ) : لغوي ونحوي عربي مصري، من أهم آثاره : "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب" و"شذور الذهب في معرفة كلام العرب" و"قطر الندى وبل الصدى" في النحو. (ينظر : منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ص40)

2) ابن عقيل (694- 769هـ) : نحوي عربي، من مواليد مصر، أشهر آثاره " شرح ألفية بن مالك" (ينظر : نفسه، ص32)

3) الأشموني (838- 900هـ) : قاض ونحوي عربي، نسبته إلى أشمون في صعيد مصر، ولي قضاء دمياط زمنا، من أشهر آثاره : "شرح ألفية بن مالك" و"نظم جمع الجوامع" و"نظم إيساغوجي" في المنطق (ينظر : نفسه، ص58)

4) بنظر : الأشموني : شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ،ج1، تح : طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 84 وما بعدها، وابن عقيل : شرح ابن عقيل، ج1 تح : حنى الفاخوري، دار الجيل ، بيروت- لبنان، 2003، ص 22 وما بعدها، وابن هشام : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ج1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ص 22.

أ)- الفعل الماضي:

أكثر الأفعال حضورا في شعر ابن حمديس، وهو «يتناول الزمن الذي مضى وانقضى سواء في القرب أو البعد»[1] ومداه يتحدد حسب زمن التكلم «فالمعنى الأصلي للفعل الماضي انصبابه على زمن مضى قبل التكلم، وهذا يستفاد من الصيغة أولا، والمقصود ثانيا، وكلاهما منوط بحركة الزمان ومقاصد المتكلم، التي ترضخ لحركة المدة، ومقصد المتكلم»[2].

ويمكن تفسير هذه الظاهرة الأسلوبية بعدّة عوامل منها ارتباط الشاعر بماصيه وتعلقه الشديد به، فهو كثيرا ما يرتمي في أحضان الماضي يستعيد ذكرياته السعيدة ومغامراته العاطفية، ومع أقرانه بخاصة عندما تقدّم به العمر، على غرار بعض الغزليات والخمريات[3]، وهو بذلك يسعى إلى الانعتاق من وطأة الحاضر المؤلم، وكأنه يحتمي بالذكرى من جور الحاضر ويستعيض بها عن الواقع المأساوي.

ومن بين مغامراته العاطفية ما وثّقه في قوله :

ولما تلاقينا وأثْبتَ عندها — نحولي وتبريحي من الحبّ ما عندي
خلعنا على الأجياد أطواق أذرعٍ — كأنَّ لنا روحين في جَسَدٍ فَرْد
كأنّ عناقَ الوصل لاحمَ بيننَا — بريحٍ ونارٍ من زفيري ومن وجدي
ولما أتاني الصُبحُ ذُبْتُ ولم تَذُبْ — فيا لكَ من شوقٍ خُصصتُ به وحدي[4]

ويستعيد مشهد مجلس خمرعلى أطراف نهر فيقول :

وَمُطَّرِدِ الأجزاءِ يصقل مَتنهُ — صبا أعلنت للعين ما في ضميرهِ
شربنا على حافاتهِ دورَ سكرة — وأقْتَلُ سُكْرا منه لَحْظُ مديره
كأن الدجى خطَّ المجرة بيننا — وقد كُلّلَتْ حافاتِهِ ببدوره
وقد لاح نجمُ الصبح حتى كأنَّه — مطرق جيش مؤذن بأميره
كلفتُ بكاساتِ الصبوح مبكّرا — وكم بركاتٍ للفتى في بكوره[5]

إلا أن هذا لا ينفي ارتباط الفعل الماضي -في شعر شاعرنا أحيانا- ببعض الحوادث المؤلمة التي اختبرها في الماضي[6] وما ينجر عن ذلك من هواجس ومخاوف على نحو ما يتجلى في قصائد الرثاء، كقوله في رثاء الشريف الفهري علي بن أحمدالصقلي :

تولّى عن الدنيا عليّ بن أحمدٍ — وأبقى لها من ذكره الفَخْر والحمدا

---

1) على شلق : الزمان في اللغة العربية والفكر ، دار الهلال ، بيروت - لبنان ،ط1، 2006 ، ص 72.

2) نفسه ، ص73.

3) ينظر: الديوان، ص 32 ، و ص 90 ، و ص 101 ، وص 190.

4) نفسه، ص144.

5) نفسه، ص191.

6) ينظر : نفسه، ص 133، وص 285 ، وص 291 ، وص 454.

حملنا على التكذيبِ تصديقَ نَعْيِهِ وَسُدّتْ له الأسماعُ وانصرفت صَدّا
وقال لمن أدّى المُصاب معنِّفٌ : فظيعٌ من الأنباءِ جئتَ به إدّا[1]
إلى أن نعاهُ الدهر ملءَ لسانهِ ومن ذا الذي يُخفي من الرزء ما أبدى
هنالك خضنا في العويل ولم نَجِدْ على الكره، من تصديق ما قاله بُدّا
وقال الورى، والأرضُ مائدة[2] بهم، أمِنْ سيرها في الحشر قد ذكرت وعدا[3]

كما يتصل الفعل الماضي بحقائق ثابتة - مثلما نراه في قصائد الرثاء - ومواقف معينة تتعلق بالشاعر أو بغيره، وأحكام ذاتية أوموضوعية مثل التي تصادفنا في قصائد المدح باعتبار أن جل هذه القصائد يغلب عليها الفعل الماضي، علاوة على تعداد محاسن الممدوحين وإنجازاتهم، واستحضار الوقائع والمعارك والانتصارات التي يحققها ممدوحوه وذلك في حضرتهم[4]، وكأنه يأبى ذواء نشوة الانتصار فيحييها من جديد شعرا أو يطيل من زمنها.

ونذكر من النماذج التي تهيمن عليها بنية الماضي المقطعة التالية :

لقد سَريتُ بفتيةٍ قَطَعوا الفَلا بعزائمٍ مِثْلِ الصوارم سُلّتِ
وكأنَّ ليلةَ عَزْمِهم زَنْجِيةٌ زِينَتْ بِحُلْيٍ نجومها فَتَحَلّتِ
غَمَسَتْهمُ في غَمْرَةٍ من هَوْلها صَبَرُوا لها بِسُرَاهم فَتجلّتِ
وكأنَّما عُقَدُ الحنادِس[5] بُوكِرَتْ بيدٍ من الصبحِ المنيرِ فحُلّتِ
وكأن أَنْجُمَها على أعجازِها دَرَقٌ[6] على أَكْفالِ[7] دُهْمٍ وَلَّتِ[8]

يستحضر الشاعر حادثة وقعت في الماضي حين قطع مع رفقائه الصحراء في ليلة مدلهمة، متحدّين كل المخاطر والصعاب متسلحين بالإرادة والعزيمة، إلى أن انبلج الصبح وجاء الفرج، لذلك لا نستغرب الاكتفاء بالأفعال الماضية لإخراج عنصر الذكرى، واسترجاع الحدث، إلا أن الزمن الذي يدور فيه الحدث ليس مفتوحا وإنما تم تعيينه من البداية من خلال "لقد سريت" التي تدل على الماضي المنتهي بالحاضر[9]، وهو هنا ينتهي بلحظة ولادة الخطاب الشعري، وهو الإطار الزمني الذي توالت الأفعال الماضية تسير في إطاره ساردة الوقائع ومصورة لها.

1) الإدّ : الأمر الفظيع العظيم والداهية. (ابن منظور : لسان العرب، مادة أدد، ص43)
2) مائدة : من ماد يميد أي : تحرك وتزلزل. (ينظر : نفسه، مادة ميد، ص4306)
3) الديوان، ص 172.
4) ينظر : نفسه، ص 115، وص 119، و ص 148، وص 295.
5) الحنادس : الظلمات. (ينظر : ابن منظور : نفسه، مادة حندس، ص1020)
6) دَرَقٌ : الترس من جلود ليس فيها خشب ولاعَقَب. (ينظر : نفسه، مادة درق، ص1363)
7) أكفال : جمع كَفَل وهو العجز (ينظر : نفسه، مادة كفل، ص3905)
8) الديوان، ص 90-91.
9) ينظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 246.

ونلاحظ في الأبيات الآنفة الذكر ظهورا معتبرا للأفعال الماضية المبنية للمجهول، وهي: سُلّت، زِينَت، بُوكِرَت، حُلّت، والتي زادت من جمالية الأبيات وتأثيرها، لكونها تكشف عن اهتمام الشاعر بما يسد مسد الفاعل، أو ما يسمى بنائب الفاعل، ورغبته في شد انتباه المتلقي إليه، دون الفاعل الذي لا يهمه بقدر ما يهمه نائب الفاعل وهو : "الصوارم" الذي عبر به عن قوة التصميم وشدّة الإصرار لدى أصحابه، وهو كذلك : "زنجية"، و"عقد" اللذان صوَّر بهما الظلام الحالك الذي اتسمت به تلك الليلة.

ومن الأمثلة التي يلعب فيها الفعل الماضي دورا بارزا في البنية اللغوية للنص الشعري مقطعة تتكون من ثمانية(08) أبيات، يتذكر فيها الشاعر مغامرة من مغامراته العاطفية مع إحدى الجواري وفيها يقول :

ويْلي على مملوكـــــةٍ مَلَكَـتْ	**رقّي بحسـنِ مقالها، ويلي**
غيداءُ[1] تسحبُ كلما انعطَـفَتْ	**مِنْ فرْعها ذيلاً على الذيلِ**
وكأنَّها شمسٌ على غُصْـــــنٍ	**مترنّحِ التقويـمِ والميـــل**
قالتْ، وقد عانقْتـــها سَحَـــراً،	**لِمَ زُرتنا في آخر الليــلِ؟**
فأجبتُـــها، وغمرتُـــها قبُـــلاً :	**هذا أوانُ إغارةِ الخيـــلِ**
حتى إذا بَـــزَغـتْ شبيـهتُها	**كالتاج فوقَ مفارق القيْلِ[2]**
نزعَتْ كنزع الروح من جسدي	**عني قلادة ساعـدٍ غَيْـــلِ[3]**
فنهضتُ أشـرقُ بالدمـوع كمـا	**شَرِقَ الفضاء بكثرة السيلِ[4]**

تضمنت هذه المقطعة أحد عشر(11) فعلا ماضيا، وفعلين مضارعين، وقد أسندت خمسة(5) أفعال ماضية إلى الشاعر، وتتمثل في : "عانقتها"، و"زرتَنا"، و"أجبتها"، و"غمرتها"، ونهضت"، وأربعة (4) منها أسندت إلى الجارية، وهي الأفعال : "ملكت"، و"انعطفت"، و"قالت"، و"نزعت"، ويبقى فعلان ماضيان أحدهما مسند إلى الشمس، وهو الفعل "بزغت" والآخر مسند إلى الفضاء، وهو الفعل "شرق"، أما الفعلان المضارعان : "تسحب" و"أشرق" فقد أُسند أولهما إلى الجارية، وثانيهما إلى الشاعر.

ويعكس هذا التراوح في الإسناد بين الشاعر والجارية تطورات الحدث وحركيته، ويترجم -في الوقت نفسه- تحولات عاطفة الشاعر وموقفه من هذه التطورات.

وعلى الرغم من وقوع الحدث في الماضي إلا أن الفعل "انعطفت" توسع زمنه ودل الحال والاستقبال لارتباطه بأداة الشرط : "كلما"، وذلك لأن «الاستقبال إنما يكون

---

1) غيداء : المرأة المتثنية من اللين. (ابن منظور : لسان العرب، مادة غيد، ص3324)

2) القَيْل : الملك من ملوك حمير. (نفسه، مادة قيل، ص3798)

3) غَيْل : الغلام السمين العظيم. (نفسه، مادة غيل، ص3329)

4) الديوان، ص 332.

في التحضيض والتمني والترجي والدعاء والشرط»[1]، وفي المقابل أضفى السياق على الفعل المضارع "أشرق" دلالة الزمن الماضي لاقترانه بالفعل الماضي"نهضت"، ونتيجة لهذا التغير بدا الحدث وكأنه ماثل للعيان. كما عبّر هذا التحول الزمني عن حسرة الشاعر على انقضاء الماضي ورغبته الملحّة في تجدده واستمراره.

لذلك فإن «السياق، أو الظروف القولية بقرائنها اللفظية والحالية هي وحدها التي تعيّن الدلالة الزمنية وترشحها لزمن بعينه»[2]، وعلى هذا الأساس ميّز بعض الباحثين بين نوعين من الزمن : زمن نحوي وهو زمن الفعل في السياق، وآخر صرفي، وهو زمن الفعل مفردا خارج السياق[3] .

ويبدي لنا الاستقراء أن جل قصائد الرثاء في الديوان تغلب عليها الأفعال الماضية، و«وفرتها في مرثية تجد شرعيتها وملاءمتها للقصيدة بسبب إخبارها عما كان وانقطع»[4]، كما تعكس شعور الحيرة واليأس من عودة المرثي بصفة خاصة، وتجسد -أيضا- فكرة الفناء التي تتناسب مع موضوع الرثاء بصفة عامة. ومن قصائد الرثاء التي تهيمن عليها الأفعال الماضية تلك التي رثى بها أباه، والتي تحتوي على تسعة وعشرين(29) فعلا ماضيا منها فعل واحد مبني للمجهول، وسبعة(7)أفعال مضارعة، ومنها قوله :

سقى الله قبرَ أبي رحـــــمة ... فسقيـــاهُ رائحـــــةٌ غـاديهْ
وسيّر عن جسمه روحــــه ... إلى الرَّوْحِ والعيشة الرّاضيهْ
....
أتاني بدارِ النوى نعـيُـــــهُ ... فيا روعةَ السمع بالداهــــيه ْ
فحمّرَ ما ابيضّ من عبرتي ... وبيـــّـــضَ لِمّتي الداجـــــيهْ
بدارِ اغترابٍ كـأنَّ الحـــياة ... لذكر الغــــريب بها ناسيـــه ْ
فمثّلَتُ في خلـدي شَخْصـهُ ... وقَـرّبْتُ تربتَــه القاصيـــهْ[5]

يستهل الشاعر البيتين الأولين بالفعلين الماضيين "سقى" و"سيّر"، وأفادا هنا معنى الحال والاستقبال، لكون الشاعر يدعو لأبيه بالجنة، ولقبره بالسقيا، وتتداعى الأفعال الماضية في الأبيات الأربعة الموالية لتعبر عن حالة ابن حمديس النفسية إثر تلقيه نبأ وفاة أبيه وهو بعيد عن أهله ووطنه، هذه الأفعال هي : حمّرَ، وابيض، وبيّض، و مثّلتُ، وقَرّبْتُ، وما هي(هذه الأفعال) سوى نتيجة حتمية للفعل "أتاني".

1) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ص 256.

2) فاضل مصطفى الساقي : أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، د.ط، 1977، ص232.

3) ينظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، ص 240 ، وينظر أيضا : فاضل مصطفى الساقي : نفسه ، ص 235 – 236.

4) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 481.

5) الديوان، ص 453 – 454.

وقد صور التضعيف في : "حمّرَ، وبيّض، و مثّلتُ، وقَرّبْتُ" تداعيات النهي على الشاعر ومفعوله فيه، فدل على تأثيره فيه من الناحية الجسدية من خلال الفعلين الأولين (حمّرَ وبيّض)، ودل على رد فعله نتيجة لهذا الخبر المؤلم من خلال الفعلين الأخيرين (مثّلتُ وقَرّبْتُ)، ذلك لأن التضعيف أضاف إلى الأفعال المجرّدة السابقة الذكر معنى التعدية[1] [2]، حيث يفهم من هذا أن الفعل المتعدي هو الذي يجاوز فاعله إلى المفعول به.

ويقول في القصيدة نفسها بعد ذكر مناقب أبيه وتذكر يوم الفراق ورحيله عن وطنه، واللحظة التي ودعه فيها :

مضى ســالكاً سُبــلَ أبائه	**وأجدادِهِ الغُررِ الماضيهْ**
كرامٌ تولّوا بريب المنـــون	**وأبقَوْا مفاخرهُمْ باقيَــه**
مَضَى وهو منّي أخو حَسرةٍ	**تُمازجُ أنفاسهُ الرّاقيــهْ**
تجودُ بدفع الأسى والــرّدى	**على خدّه عينهُ الباكيــهْ**
وإني لــذو حــزنٍ بعــده	**شؤونُ الدمعِ لهُ داميَــه**
بكيتُ أبي حقــبةً والأسـى	**عليّ شَواهدُهُ باديـــــه**
وما خمدتْ لوعــةٌ تلتظي	**ولا جمدتْ عبرةٌ جاريهْ**
ونفسي وإن مُدّ في عُمـرِها	**لما لقيتْ نفسُهُ لاقيه [3] .**

حيث نلاحظ في هذه الأبيات استخدام خمس(05) صيغ فعلية هي : فعل، تفعل، وأفعل، وفاعل، وافتعل. ونجد صيغة "فعل" في: مضى، تجود، بكيت، خمدت، حمدت، مد، لقيت، وكلها أفعال ماضية ماعدا " تجود " وتمثل هذه الصيغة نسبة 61.11% من مجموع الأفعال، فلخفتها أَكْثَرَ منها الشاعر ووظفها في معاني متعددة ومتنوعة، قال رضى الدين الاستراباذي «اعلم أن باب فعل لخفته لم يختص بمعنى من المعاني، بل استعمل في جميعها، لأن اللفظ إذا خف كثر استعماله واتسع التصرف فيه»[4].

وتظهر صيغة تفعّل في الفعل "تولّوا"، إلا أن زيادة المبنى - هنا - لم تغن عن معنى "ولّى" وهو : أدبر، ولم تترتب عنها معانٍ إضافية، في الوقت الذي اكتسب فيه الفعل في السياق دلالة جديدة فعبر عن الموت، غير أن هذا لا ينفي دور الزيادة في تأكيد

1) التعدية : أن يجعل ما كان فاعلا للازم مفعولا لمعنى الجعل فاعلا لأصل الحدث على ما كان، فمعنى "أذهبت زيدا" جعلت زيدا ذاهبا، فزيد مفعول لمعنى الجعل الذي استفيد من الهمزة فاعل للذهاب كما في ذهب زيد. (رضي الدين الاستراباذي : شرح شافية ابن الحاجب، تح : محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الكتاب العلمية ، بيروت - لبنان، 1982، ص 86)

2) ينظر : أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، تح : محمد بن عبد المعطي، وأبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض- السعودية، ص 79.

3) الديوان، ص 454.

4) رضي الدين الاستراباذي : نفسه، ص 70.

المعنى، فالمزيد مثلما يرى رضي الدين الاستراباذي لابد لزيادة من معنى، ولو لم تكن إلا للتأكيد[1].

ونصادف بناء "أفعل" في الفعل الماضي " أبقوا" الذي اشتمل على دلالة التعدية التي أضافتها الهمزة بعد دخولها على الفعل اللازم "بقى". وتحويل الإسناد المترتب عن التعدية في هذا الفعل أوحى بأن أجداد أب الشاعر فرضوا أنفسهم بين الناس وخلّدوا ذكرهم بعد وفاتهم بمآثرهم وحسن سيرتهم.

أما بناء "فاعل" فورد من خلال الفعل المضارع "تمازج" الذي يشير إلى الزمن الماضي بمقتضى المطابقة الزمنية التي يفرضها السياق بينه وبين الفعل الماضي "مضى". وقد أفاد - هنا - معنى المشاركة يقول سيبويه : «اعلم أنك إن قلت : فاعلته فقد كان من غيرك إليك مثل ما كان منك إليه حين قلت فاعلته»[2]، فالفعل "تمازج" يصور إحساس والد الشاعر ساعة الوداع حين قرر ابنه الرحيل، إذ امتزجت أنفاسه وزفراته بمشاعر الأسى والحسرة على فراق فلذة كبده. ولا يخفى ما أضافه التحول إلى الفعل المضارع عن الفعل الماضي من حيوية على الصورة الشعرية، فبدا المشهد وكأنه ماثل أمامنا.

وتبقى صيغة "افتعل" التي يمثلها الفعل المضارع "تلتظي" وهو مطاوع الفعل الثلاثي " لظى"، وقد عملت هذه الصيغة على إبراز موضوع الشجن والشعور الطاغي بالفقد. كما دل الفعل "تلتظي" على التجدد والاستمرارية، على الرغم من اقترانه بالفعل الماضي "خمدت"، وذلك لكون هذا الأخير دل على الحال والاستقبال، لأن القصد منه : الدعاء، فاتفق الفعلان من حيث الزمن المستفاد من السياق، وهو زمن وهمي ينبني على حالة الشاعر النفسية، فالشاعر أظلمت الدنيا في عينيه بوفاة والده، واسترخص الحياة من دونه، فطلب دوام الحزن والبكاء.

وتستمر دلالة الفعل الماضي على الحال والاستقبال إلى نهاية القصيدة مع الفعلين: "جمدت" و"خمدت" لتأدية معنى الدعاء، أي الدّعاء بدوام الحزن والبكاء، وكذا الفعل الماضي المبني للمجهول "مُدّ" لوقوعه في جملة الشرط، والذي يدل على حتمية الموت مهما طال الزمن أو قصر. وهذه الأفعال توّجت هذا اللحن البكائي المؤسس على بنية الزمن الماضي بخاتمة تكرّس دوام الحزن والأسى، وتعكس في الوقت نفسه حالة اليأس والاستسلام التي مرّ بها الشاعر في زمن التكلم.

فالفعل الماضي -هنا- هو عماد القصيدة لهيمنته عليها ولاستقطابه لأغلب الأفعال المضارعة إلى زمنه، و هذا ما تطلبه موضوع الرثاء وما ينجم عنه من إعراض عن المستقبل الدنيوي وعدم التطلع إليه.

---

1) ينظر : نفسه، ص 83.

2) سيبويه : الكتاب، تح : عبد السلام هارون،ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر ، ط3 ، 1988، ص 68.

ويبرز أيضا الفعل الماضي - على غرار قصائد الرثاء - في الكثير من قصائد المدح مثلما نلمحه في قصيدة مدح بها الحسن علي بن يحي ومطلعها :

أبَى اللهُ إلا أن يكون لك النّصْرُ وأن يَهْدِمَ الإيمانُ وماشاده الكفرُ[1].

فهذه المدحية تضم خمسة وسبعين(75) بيتا، ظهر فيها الفعل الماضي المبني للمعلوم ثلاثا وتسعين (93) مرّة، والفعل الماضي المبني للمجهول تسع(9) مرّات، وذلك من أصل مئة وأربعين(140) فعلا، أي بنسبة 72.85%، وفيها يصف انهزام عدو صقلية في معركة الديماس[2] فيقول :

بنو الأصْفَرِ اصفرّت حذاراً وجوههم فأيديـهمُ من كـل ما طلبوا صِفـْرُ
تنادوا كأسراب القطا في بلادهـم وكـان لهم في كلّ قاصيـةٍ نَفْـرُ
ولـمّا تناهى جمعـهمْ ركبـوا به قرا زاخـر الآذي[3] آفاقـه غبـرُ
تولْتْ جنودُ الله بالّـريح حَرْبَـهُمْ وليس لمخلوقٍ على حربها صبـرُ
فكم من فريقٍ منـهمُ إذ تفرقـوا له غَرقٌ في زخرةِ الموج أو أسـرُ
وظلّت سباعُ الماءِ وهي تنوشُـهُمْ فلا شِلْو[4] منهم في ضريحٍ ولا قبرُ
فإن سَلِمَ الشـطرُ الذي لا سلامـةٌ له من ظُبا الهيجا فقد عَطِبَ الشطرُ
أتـوْا بأسـاطِيـلٍ تمـرّ كـأنّـها جراد مظل ضاق عن عرضه البحـرُ
وخيلٍ حَشَوا منها السفينَ ولم يكنْ لها في مجال الحـرب كرّ ولا فـرُّ
وقـد ركبـتْ فرسـانُها صَـهَواتِها فأرْجَلَـهُمْ عنـها التـذلّلُ والـذّعرُ
سـلاهبُ[5] أهدوْها إليـك ولم يكـنْ جزاءٌ لـذاكَ من عـلاك ولا شكـرُ
فسلْ عنهم الديماسَ تسمعْ حديثهم فهم بالمـواضي في جزيـرته جَزْرُ
ومـا غنـموا إلاّ مُنىً كذبتْ لـهم وكان لهم بالقَصْرِ عن نيلها قصـرُ[6]

يعرض الشاعر في هذا المقطع حقائق ويسرد وقائع حدثت بالفعل، فلم يجد بدا من التعويل على الأفعال الماضية التي جاءت لتقرير الحدث ونقله بتفاصيله وجزئياته، بداية من استنفار العدو وهجومه إلى نهاية المعركة التي توجت بانتصار الحسن بن علي بن يحي وظفره بالغنائم، هذه الأفعال هي : اصفرت، طلبو، تنادوا، كان، تناهى، ركبوا، تولت، تفرقوا، ظلت، سلم، عطب، أتوا، ضاق، حشو، ركبت، أرجلهم، أهدوها، غنموا،

---

1) الديوان، ص 248.

2) معركة الديماس : معركة وقعت في حصن الديماس قرب المهدية، سنة 517هـ بين النورمان والعرب. (ينظر : ابن الأثير : الكامل في التاريخ، مج9، راجعه وصححه : محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط4، 2003، ص222- 223)

3) قرا : ظهر. الآذي : الموج الشديد. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، صن وص732، وص12)

4) شِلْو : العضو. (نفسه، ص492)

5) سلاهب : جمع سلهب وهو الطويل من الناس والخيل. (نفسه، ص446)

6)الديوان، ص 249.

كذبت، كان، وأكثرها مسندة إلى العدو أو مشمولاته، مما جسد مشهد الهزيمة بأبعاده، ووجّه الانتباه إليه. وعكس أيضا عاطفة الاعتزاز بالانتصار لدى الشاعر وتلذّذه بنشوته.

وقد واكبت الأفعال المضارعة الأفعال الماضية بدلالتها على الزمن الماضي سواء باقترانها بفعل ماض كما نلحظه في : "تنوشهم" و"تمر" اللذين عبرا عن استمرار الحدث في الماضي، أو بإتيانها منفية على شاكلة "يكن" الذي دل على انتفاء حدث الكر والفر في البيت التاسع، وحدث الجزاء والشكر في البيت الحادي عشر، إذا استثنينا -طبعا- الفعل "تسمع" الذي دل على الحال والاستقبال لكونه مسبوقا بفعل الأمر "سل"، والغرض من ذلك تحفيز المتلقي على معرفة المزيد عن الواقعة وإثارة فضوله.

ويعد الفعل الماضي المبني للمجهول أحد الظواهر الأسلوبية اللافتة للانتباه في القصيدة السابقة، والذي أحصينا له تسعة(9) أفعال، هذه الأفعال انطوت على أبعاد بلاغية ومعاني دلالية مهمة تتوافق مع السياق العام للقصيدة، وتخرج معظمها إلى تعظيم الفاعل، سواء بصفة مباشرة أو غير مباشرة، وهو في النص: المنتصر، نحو ما نلقاه في قوله :

أُذِيقوا به حصراً أذلّ عرامهم كما ضاق عند الموت عن نفسٍ صدر[1]

وقوله :

وفي كلّ سيفٍ سايرت منهم العدى قبائلُ منها أُشْبِعَ السهلُ والوعرُ[2]

فالفعلان المبنيان للمجهول : "أُذيقوا" و"أُشْبِعَ" يعكسان هنا قوة وعظمة المسلمين، والانتصار الباهر الذي حققه المسلمون في معركة الديماس.

ب)- الفعل المضارع:

يأتي الفعل المضارع في المرتبة الثانية من حيث الشيوع في ديوان ابن حمديس «والمضارع: ما دل على حدوث شيء في زمن التكلم أوبعده، نحو: يقرأ ويكتب فهو صالح للحال والاستقبال»[3].

وقد جاء في الديوان مبنيا للمعلوم في ثلاث آلاف وثمان مئة وسبع وتسعين(3897) موضعا، ومبنيا للمجهول في ثلاث مئة وثمانية(308) مناسبات، كما جاء مرفوعا في ثلاث آلاف وثلاث مئة وخمسة وعشرين(3325) موضعا، ومنصوبا في مئتين وأربعة عشر موضعا(214)، ومجزوما في ثلاث مئة وخمسة وستين(365) موضعا.

ويبدو جنوح الشاعر إلى الأفعال المضارعة واضحا في معرض الوصف وقد يعود السبب إلى تجسيد الوصف[4] - في الغالب - لأشياء ثابتة، على اختلاف زوايا

1) المصدر السابق، ص 249.

2) نفسه، ص 251.

3) أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، ص 56.

4) ينظر : الديوان، ص 92 ، وص 276 ، وص 290 ، وص 298 ، وص 345.

النظر إليها، لذلك فالأفعال المضارعة -هنا- تفيد الثبات والاستقرار والديمومة، إلا أنها تفرض أحيانا (الأفعال المضارعة) سيطرتها على قصائد من موضوعات أخرى على غرار بعض الغزليات(1) والخمريات(2) وبدرجة أقل بعض الزهديات (3).

فمن الوصف قوله :

ومروٍ صدى الروضاتِ يسحب دائباً … على الأرضِ منه جُمْلةً تَتَبَعّضُ
إذا ما جرى واهتزّ للعين مُزْبِداً … حَسِبْتَ به فرواً من النسر يُنْفَضُ
وتنساب منه حيةٌ غير أنها … تطولُ على قَدْرِ المَساب وتعْرُضُ
وتحسبُهُ إن حَبّكَتْ مَتْنَهُ الصبا … عموداً علاهُ النقشُ وهو مفضَّضُ
لهُ رِعْدَةٌ تعتادُهُ في انحداره … كما تبسطُ الكف العنانَ وتقبضُ
كأنَّ له في الجسم روحاً إذا جرى … به نَهْضَةٌ والجسمُ بالروح يَنْهضُ
وما هوَ إلا دمعُ عينٍ كأنّها … لطولِ بكاءٍ دهرَها لا تُغَمّضُ
إذا سَرَحَتْ للسقي من كلّ جانبٍ … رأيتَ بقاعَ الأرض منها تُروِّضُ
يقيمُ عليها الأنسُ، والصبحُ مقبلٌ … ويرحلُ عنها الوحشُ، والليل معرض(4)

أُسر الشاعر بمنظر نهر ينبع من عين ماء فترجم إعجابه شعرا، وقد حمله الموقف على الإكثار من الأفعال المضارعة التي بلغ عددها خمسة عشر(15) فعلا منها فعلان مبنيان للمجهول، وفي المقابل استعمل ثمانية(08) أفعال ماضية فقط، والتي حذت حذو الأفعال المضارعة فدلت على الحال والاستقبال لارتباطها كلها بالشرط. وقد أخلص الشاعر الأفعال (مضارعة وماضية) لوصف النهر مما أحضر لنا المشهد بمختلف أبعاده وزواياه، وفي أكثف صورة وأجلاها.

ولا يقتصر دور الأفعال المضارعة على البناء الدلالي فحسب بل يتعدى في القصيدة السابقة إلى البناء الإيقاعي، إذ تذيلت معظم أبياتها بأفعال مضارعة تتحد فيما بينها في القافية والروي.

ومن الوصفيات التي يعد فيها الفعل المضارع من أهم العناصر اللغوية في تركيب النص مقطوعة يصف فيها الشمعة وهي :

وَنُوريّةٍ للنّارِ فيها ذُؤَابَةٌ … تذوبُ بها ذَوْبَ النّضارِ المميَّعِ
تنوبُ منابَ الشمسِ بعد غروبها … إذا بزغت كالشمس في رأس مطلعِ
تُكتّمُ ما تلقاه إلاَّ شكية … تُعبّرُ عنها في إشارة إصبعِ
وتحسبها تُلقي ضروباً من الجوى … تَحَكَّمَ فيها من غَرامي المنوّعِ

---

1) ينظر: المصدرالسابق، ص 300 ، وص 325 ، وص 431.

2) ينظر: نفسه، ص 138 ، وص 139 ، وص 374.

3) ينظر: نفسه، ص 321.

4) نفسه، ص 276.

كسقمي وإيراقي وصبري وموقفي وصمتي وإطراقي ولوني وأدمعي[1]

فهذه المقطعة تحتوي سبعة(07) أفعال مضارعة وفعلين ماضيين، وأغلب هذه الأفعال مسندة إلى الشمعة باستثناء الفعل المضارع "تحسبها" المسند إلى الضمير المستتر "أنت" والفعل الماضي "تحكم" المسند إلى "ضروب" وقد ساهم الإسناد مع الفعل المضارع في زيادة شعرية المقطعة السابقة من خلال تكثيف حضور الموصوف وإبرازه وتخليده على مستوى الخطاب الشعري بخاصة وأن المضارع قد «يستخدم للتعبير عن الصددية، أي تصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع »[2].

ويلاحظ أن دلالة الحال والاستقبال التي يضطلع بها الفعل المضارع طالت حتى الفعلين الماضيين "بزغت" و"تحكم"، باعتبار أن الأول متعلق بالشرط، أما الثاني فبحكم المطابقة الزمنية بينه وبين الفعل "تحسبها" والتحول عن المضارع إلى الماضي، وهذا الشكل من التحول قليل في ديوان ابن حمديس الصقلي مقارنة بالتحول عن الماضي إلى المضارع.

وعلى الرغم من ذلك إلا أنه أسلوب هام لما ينطوي عليه من بلاغة وجمالية، يقول ابن الأثير : «والإخبار بالفعل الماضي عن المستقبل فائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده؛ لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد»[3]، فإذا كانت دلالة المضارع في الإخبار عن المستقبل تفيد استحضار صورة الحدث، فإن دلالة الماضي تفيد تحقيق حدوثه وحصوله.

ويحدث أن تهيمن الأفعال المضارعة على بعض الغزليات كما بيّنا سابقا على شاكلة القصيدة الموالية :

وممشوقة ِالقَدّ معشوقــةٍ تُعــذِّبُ أَنْفُسَ عُشّــاقِــها
بعينٍ إذا سَحَرَتْ بالفتــور بدا للمها بعضُ أحداقِـــها
وقدٍّ يميتُ حياةَ الغصــون فتذوي[4] نَضـارةُ أوراقـها
وشدوٍ يقوم لفرط السّرُور بنفسِ الحزين على ساقها
تهيمُ به الهيمُ عن شربها زُلالاً لإحيــاء أرْماقِــها
وتخلعُ إن سمِعَتْهُ الحَمامُ عليــها قلائـدَ أطـــواقها
فمن لشجٍ[5] سَهْلُ أخلاقِـهِ يُعـــذِّبُهُ وَعْــرُ أخلاقــها

---

1) نفسه، ص 290.

2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص478.

3) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، ص 185.

4) تذوي : تذبل. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة ذوى، ص1527)

5) شج : حزين. (نفسه، مادة شجا، ص2203)

ترى صدَّها عاقلاً[1]رُوحَه　　فيا وَصْلَها جُدْ بإطْلاَقِـــها[2]

فابن حمديس يتحدث عما فعلته به مغنية جميلة، إذ ملكت فؤاده وشغفته حبا بقدّها الممشوق وصوتها الأخّاذ، وحتى ينقل هذه التجربة بحرارتها وتوهجها أكثرَ من الأفعال المضارعة : ثمانية(08) أفعال بمقابل ثلاثة(03) ماضية، وفعل أمر واحد.

ويلاحظ أن الأفعال المسندة إلى الجارية أو إلى متعلقاتها متعدية كلها، مما يبين طبيعة العلاقة بين المغنية وعاشقها، فهي جافية، فاترة العاطفة، متحكمة في زمام الأمور، أمّا هو فمعذب ولهان مستسلم لحبّها وهواها. كما يلاحظ - أيضا- غلبة صيغة "فعل" البسيطة بورودها تسع(09) مرّات، أي بنسبة : 75%، وذلك تماشيا مع تدفق العاطفة وانسيابها.

من الخمريات التي يتجه زمن أفعالها نحو المستقبل هذه المقطعة من ثلاثة أبيات تضم ثمانية(08) أفعال كلها مضارعة :

ومُضَمَّنٍ راحاً[3] يَشِفُّ[4] زجاجُهُ　　عن ماءِ ياقـوتٍ بدُرٍّ يُزْبِـدُ
جـــامٌ[5] يجـمِّـعُ شــربُهُ لـذّاتِـنا　　وعقولنا بالسّكر منه تُبَدَّدُ
ويَخِـفُّ ملآنَاً ويثـقُـلُ فـــارغـاً　　الجسم تُعدَمُ روحُهُ أو تُوجَدُ [6]

ففي هذه الأبيات تتدفق الأفعال المضارعة وتندفع في لترسم لنا كأس الخمر لونا وشكلا مبينة أثره في شاربه، هذه الأفعال هي : يَشِفُّ، ويُزْبِدُ، ويجمِّع، وتُبَدّدُ، ويَخِفُّ، ويَثْقُلُ، وتُعْدَمُ، وتُوجَدُ.

وتبلغ حركية الزمن المضارع أوجها في البيت الثالث حين وظف الشاعر أربعة(04) أفعال في بيت واحد منتظمة في شكل ثنائيتين ضدّيتين تقابلان بين الكأس فارغا وممتلئا وبين الجسد ميتا وحيا. وقد أبدع ابن حمديس لما شبَّه الكأس بالجسد تدب فيه الحياة إذا كان ممتلئا بالخمر، ويغدو ميتا إذا كان فارغا، وكأن الخمر في الكأس كالرّوح في الجسد.

ونستدل من الزهد بالقصيدة التالية :

بيتُكَ فيه مصــــرَعُكْ　　وفي الضريح مَضْجَعُكْ
غرْتْكَ دنيــــاكَ الّتي　　لها شرابٌ يخـدعــكْ
هِمْـتَ بحــــبِّ فـارِكٍ[7]　　وقلّــــما تُـمَتّــــعُـكْ

---

1) عاقلا : حابسا. (ينظر : نفسه، مادة عقل، ص3046)

2) الديوان، ص 300-301.

3) الراح : الخمر. (ابن منظور : لسان العرب، مادة روح، ص1767)

4) يَشِف : يُبدي ما وراءه (نفسه، مادة شفف، ص2290)

5) جام :إناء من فضة. (نفسه، مادة جوم، ص731)

6) الديوان، ص 139.

7) فارك : من فَرِكَ يَفْرِك فَرْكًا، أي كَرِهَ وأَبْغَضَ. (ينظر : ابن منظور : نفسه، مادة فرك، ص3403)

يَضُرّكَ الحــرصُ بها والزهــدُ فيــها ينفعكْ
لا تأمنــــنْ منيّـــــةً إنّ عَصَـــاها تَقْــرَعُكْ
مغربكَ القبـــر الذي يكونُ منــه مطْلَـعُـكْ
إنْ فَرّقَتْكَ تُرْبَـــــةٌ فالله ســــوف يجمعكْ
وللحساب موقـــفٌ أهـــــوالُهُ تـروّعــك
كم جرّ ما أشفقتَ منْ لمسِــكَ منــهُ إصبعكْ
فكيف بالنــــار التي منْ كلّ وجـــهٍ تَلْذَعُكْ
يراك ذو العرش إذا ناديتـــــهُ ويسمعـك
فثِقْ به ولا يكــــنْ لغيــــرِهِ تَضَــرُّعُــك[1]

فقد تضمنت هذه القصيدة ثلاثين(30) فعلا، ثلاثة عشر(13) فعلا مضارعا وستة(06) أفعال ماضية، وفعل أمر واحد، وقد جاء المسند إليه فيها متنوعا، وذلك بسبب الاستقلال النسبي لكل بيت بمعناه، والموضوعات المختلفة التي تكلم عنها الشاعر كالدنيا، والموت، ويوم الآخرة، وجهنم، والتضرع لله والثقة فيه، ومن أمثلة المسند إليه : دنيا، وتربة، والله، وأموال، والنار، وتضرع.

وأغلب الأفعال متعدية تحيل أكثرها إلى مفعول به واحد، والمتمثل في الضمير المتصل "الكاف" الذي يعود على الإنسان، وهذا الملمح الأسلوبي يعكس قصد الشاعر إلى النصح والتوجيه، والتحذير من شرور الدنيا وإغراءاتها، والتذكير بالموت والتنبيه إلى يوم القيامة.

ج)- فعل الأمر:

وهو «ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلم، نحو : اجتهد»[2]، وقد استخدم فعل الأمر في ديوان ابن حمديس ثلاث مئة وثماني(308) مرّات، كما مرّ بنا[3]، أي بنسبة 02.90% وهي نسبة ضئيلة جدا موازنة بالفعلين الماضي والمضارع.

وتتوزع هذه النسبة على العديد من القصائد والموضوعات بتفاوت، لكن من يقرأ شعر صاحبنا يحس بأنه يعمد إلى فعل الأمر ويقصد إليه قصدا كلما سنحت له الفرصة في وصف الخمر والزهد، على عكس الموضوعات الأخرى التي يأتي فيها عفويا، وذلك نظرا لتناسب هذا الفعل مع طبيعة هذين الموضوعين، فمجالس الشراب تضج بالحديث والحوار الذي يتضمن الأمر والالتماس في الكثير من الأحيان، سواء مع الندماء أوالسقاة، أما الزهد فيتماشى فعل الأمر فيه مع لهجة النصح والإرشاد.

1) الديوان، ص 322.

2) أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف ، ص 57.

3) ينظر : ص120.

ونظرا لكون فعل الأمر يدل على طلب القيام بالفعل فدراسته من حيث هو أسلوب إنشائي قد يكون أفيد فيما أعتقد لا من حيث هو فعل كبقية الأفعال، وهذا ما سنركز عليه في هذا العنصر. ولنستمع إلى ابن حمديس وهو ينشد :

عَلِّلِ النَّفــسِ بريحـــان وراحْ   وأطعْ ساقيها واعص اللّــواحْ[1]
وأدرْ حمـراء يســـري لطـــفاً   سُكْرُها مِنْ شَمّها في كلّ صَاحْ
لا يغـــرّنك منــــها خَـــجَـلٌ   إنَّـــها تُبـــديهِ في خـــدٍّ وَقَــاحْ[2]
واعْلُــهَا بالـماءِ تَعـْلَمْ منهـما   أنّ بين الماء والنـــار اصطلاحْ
وإذا الخمرُ حَـــماها صـــرِفها   تَركَ المْــزجُ حمـــاها مُسْـتبَاحْ
خــلّني أُفـنِ شبـــابي مَـــرَحاً   لا يُردّ المهر عن طبـــع المراحْ
إنــما ينـعـــَمُ فـي الـدنـيا فتـىً   يدفع الجِــدّ إليها في المـــزاحْ
فاسقني عن إذن سلطان الهوى   ليس يشفي الروح إلا كأس راحْ
وانتظــر للحِـلم بعـدي كـَـرَّةً   كَمْ فسـادٍ كـان عُقْبـاهُ صَــلاحْ

....

فاشْـرَبِ الــرّاحَ ولا تُخْــلِ يَداً   من يَـدِ اللَّـــهوِ غُــدواً وَرَواحْ
ثَقـّلِ الرّاحـــةَ مِنْ كاســـاتِها   برداحٍ مـن يدِ الخــودِ[3] الـرداح[4]

فهذا المقتطف يزخر بأفعال الأمر، إذا استعملت عشر(10) مرات إضافة إلى فعلين يفيدان النهي، وأهميتها لا تكمن في وفرتها فحسب وإنما -أيضا- في استدعائها لأغلب الأفعال المتبقية، لكون معظمها يحتل صدارة الأبيات (عَلّل، أَدِر، اعْلُها، خَلّني، فاسقني، وانتظر، فاشْرَب، ثَقّل) وهي تعبر عن إصرار الشاعر ورغبته العارمة في نسيان الهموم والأحزان، والتأسي بالخمر والتسلي بها، مما يدل على اهتمامه باللحظة الراهنة التي تمثل عنده بمعية الخمر المتعة والسعادة، لهذا قلّت الأفعال الماضية في الأبيات السابقة، لأن الماضي يعني لديه المآسي والمعاناة، أما وفرة الأفعال المضارعة ففيها مزيد من الحث على تنفيذ الأمر علاوة على تعبيرها عن الحاضر والمستقبل.

ولنتأمل قوله في الزهد :

<u>خلتْ منك أيّام الشبيبة فاعمرها</u>   وماتت ليـاليها من العمر فانشـــرها
وهذا لَعَمْــرِي كلّهُ غيــرُ كــائنٍ   فأُخْـرَاكَ وَاصِلْها ودنيـــاك فاهجـــرها
أرى لك نفساً في هـواكَ مقيمةً   وقد طالَ ذا منها، لكَ الويل، فاقصرها
وكم سيّئاتٍ أُحْصِيـتْ فَنسيتَها   وأنْتَ متى تقــرأ كتـــابَكَ تذْكــرها

1) اللواح : العطش. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة لوح، ص4095)

2) وقاح : قليل الحياء. (ينظر : نفسه، مادة وقح، ص4888)

3) الخُود : جمع خَوْد : وهي المرأة الناعمة الحسنة الخَلْق. (ينظر : نفسه، مادة خود، ص1284)

4) الديوان، ص 102- 103.

فيا ربّ إني في الخضوع لقائلٌ ذنوبي عيُوبي يَوْمَ ألقـاك فاستـــرها [1]

حيث نجد في هذه المقطعة ستة(06) أفعال أمر، فعلان غرضهما التعجيز، وهما : "فاعمرها" و"انشرها" وثلاثة هدفها الحث وهي : "واصلها" و"اهجرها" و"فاقصرها"، ويبقى الفعل "فاسترها" في آخر المقطعة الذي يفيد الدعاء، وهو بمثابة نتيجة لأفعال الأمر التي تقدمته، فالعبد عندما يستشعر ذنوبه ويتحسس ما اجترحه من آثام وعندما يتذكر الآخرة يؤوب إلى الله ويسارع في طلب العفو والمغفرة.

ونلاحظ أن أفعال الأمر : "فاعمرها"، و"فانشرها" و"فاقصرها" سبقت بفعل ماضي، وهو(الفعل الماضي) في هذا الإطار جملة خبرية، على خلاف فعل الأمر الذي يمثل جملة إنشائية ذلك أن «التحول عن الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي يهدف إلى تحقيق أغراض بلاغية تتوزع على الوظيفة الانفعالية (المتكلم) والوظيفة الإفهامية (المتلقي) كدلالة الرضا بالواقع الصياغي حتى كأنه مطلوب تحقيقه في الواقع بالفعل»[2]، فالشاعر يرمي من خلال هذا الواقع اللغوي إلى إقناع المتلقي وحمله على التوبة إلى الله عز وجل.

أما فعل الأمر "فاسترها" الذي يفيد الدعاء فمسبوق بالفعل المضارع "ألقاك"، وقد دل هذا الترتيب على اختلاف الفعلين تمام الاختلاف، إذ أبرز عظمة الله سبحانه وتعالى وجلاله مقابل ضعف العبد وهوانه.

وينضاف إلى الدور البلاغي والدلالي لأفعال الأمر في المقطعة السابقة الدور الإيقاعي لكونها جاءت أغلبها في أواخر الأبيات. فعندما يحض ابن حمديس قومه ويحرضهم على القتال في قصيدة ميمية من ثلاثة وعشرين(23) بيتا يكثر من أفعال الأمر(خمسة أفعال)، حرصا منه على الحفاظ على الوطن واسترداد الحرية والكرامة، ونقتطع من القصيدة الأبيات الموالية :

بني الثغرِ لستم في الوغى من بني أمي إذ لم أصُل بالعُرْبِ منكم على العُجمِ
دعوا النــومَ إني خائــفٌ أن تدوسَــكمْ دَواهٍ، وأنتمْ في الأمـاني مع الْحُـلمِ
فَرُدوا وجــوهَ الخــيلِ نحــو كريهـــةٍ مُصَرِّحةٍ في الرُّوم بالثُّكْــلِ واليُتْمِ
وصولوا ببيــضٍ في العَجاجِ[3] كـأنَّــها بُروقٌ بضربِ الهامِ محْمرّةُ السّجْمِ[4]
أخِـلّي الـــذي وُدّي بـــوُدٍّ وصَــلْتَـهُ لديَّ كما نيـطَ الوليُّ إلى الوسـمي[5]
تقيّـدْ من القطـــر العزيـــز بمـوطـــنٍ وَمُتْ عند رَبْعٍ من ربوعكَ أو رسمِ[6]

1) المصدر السابق، ص258.

3) أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة، مصر، ط1، ص 132.

3) العَجاج : الغبار. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة عجج، ص2813)

4). السّجم : من سَجَمَ يَسْجُمُ سَجْماً أي سال (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة سجم، ص1947)

5) الوَسْمي : مطر الربيع الأول. (نفسه، مادة وسم، ص4838)

6) الديوان، ص 373-374.

فواجب الّدفاع عن الوطن دفع ابن حمديس إلى التوجّه مباشرة إلى إخوانه في الوطن وحثهم على القتال مستخدما أفعال الأمر (دعوا، رُدوا، صولوا، تَقيّدْ، مُتْ) التي تحمل في طياتها الزمن الحاضر والمستقبل. وتصدرتها الأبيات أضفت طابع الخطابية على النص كما دل على الإلحاح والتأكيد على تنفيد الأمر الذي إذا تم عزَّ الوطن واجتمع الشمل، وحل الأمن والاستقرار.

ونذكر من المقاصد البلاغية التي خرج بها فعل الأمر في السياق الشعري عند ابن حمديس إضافة إلى المقاصد السابقة : التفويض والتسليم، مثلما نلمسه في قوله من قصيدة مدح فيها الأمير الحسن بن علي بن يحي :

فانصرْ وافخرْ وأدِرْ وأشِرْ وأبرْ وأجِرْ وأغرْ وسُدِ[1]

فهذا البيت يعتمد في بنائه اعتمادا مطلقا على أفعال الأمر، وهي مسندة كلها إلى الممدوح، مما يعني أن معاني البيت والشحنات العاطفية التي يبطنها فعل الأمر موجهة إلى مخاطب واحد ممثلا في شخص الخليفة، وقد جاءت المعاني والشحنات العاطفية في غاية التكثيف باعتبار أن تكرار صيغة الأمر بلغ أعلى المستويات (ثماني مرات) بالنسبة إلى بيت واحد.

أما الغرض من أفعال الأمر - هنا – هو التفويض والتسليم كما سلفت الإشارة، مما ينم عن احترام الشاعر للممدوح وتقديره لشخصيته والثقة فيه، فهو يسلم له -نيابة عن عامة الناس- أمر نصرة الدين، وإدارة شؤون البلاد والعباد، وإغاثة المظلوم، والذود عن الوطن... إلخ.

إذن ففعل الأمر عند ابن حمديس يتضمن طلبا مباشرا يقتضي التنفيذ مثلما رأيناه في القصيدة التي حرض فيها قومه على الجهاد، وهو قليل، وقد ينزاح إلى معانٍ جديدة يفرزها السياق كالنصح والتعجيز، والدعاء، والتسليم وغيرها.

2) الأسماء (المشتقات) :

تختلف دلالة الاسم عن دلالة الفعل حتى ولو اتحدا في الجذر الاشتقاقي والمعنى المعجمي، ويرجع هذا التمايز إلى البنية الصرفية لكل منهما ودورها في دلالة الكلمة. وإذا كان الفعل «ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة»[2] فالاسم «ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة»[3] فالاسم خال من دلالة الزمن على عكس الفعل. وهو جامد ومشتق «فالجامد ما لم يؤخذ من غيره ودل على حدث، أو معنى من غير ملاحظة صفة، كأسماء الأجناس المحسوسة، مثل رجل وشجر وبقر،

---

1) المصدر السابق، ص .171

1) إبن هشام النحوي : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح : محمد أبو فصل عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2001 ، ص12.

2) نفسه، ص.35

وأسماء الأجناس المعنوية كنظر وفهم وقيام وقعود وضوء ونور وزمان. والمشتق : ما أخذ من غيره، ودل على ذات، مع ملاحظة صفة كعالم وظريف»[1]

وسوف نركز في هذا القسم من الدراسة على المشتقات لما تؤديه من وظيفة دلالية على مستوى البناء الصرفي والبناء التركيبي، ومن هذه المشتقات اسم الفاعل الذي يحتل الصدارة في الديوان، تعقبه الصفة المشبهة، ثم اسم المفعول، وبعده صيغة المبالغة، ثم بقية المشتقات.

أ)اسم الفاعل :

تدل صيغة اسم الفاعل على معنى الفاعلية، وهو «اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل»[2] ووصفه للفاعل بالحدث يكون من قبيل الانقطاع والتجدد[3] وصيغته إن كانت من فعل ثلاثي جاءت «على زنة فاعل، وإن كانت من غيره جاءت بلفظ المضارع بشرط تبديل حرف المضارعة بميم مضمومة، وكسر ما قبل أخره مطلقا»[4].إلا أن هناك أسماء فاعلين شذت عن القاعدة السابقة، فجاءت على "مفعل"، نحو رجل مسهَب، أي مطيل للكلام، وجاءت على "فعيل" مثل نذير، وأليم، وجليس، وشريك[5].

وقد ورد اسم الفاعل في ديوان ابن حمديس ألفين وستا وأربعين(2046) مرة، ونسبة 39.23% من مجموع المشتقات البالغ عددها خمسة ألاف ومئتين وستة عشر (5216)، واشتقه الشاعر من الثلاثي في ألف ومئتي(1200) موضعا، وقد اشتقه من غير الثلاثي في سبع مئة وسبعة وثمانين(787) موضعا، يبقى تسعة وخمسون(59) اسم فاعل جاء على وزن "فعيل". وهذا يكشف فاعلية الموصوفات التي دل عليها اسم الفاعل وحركتيها، باعتبار أن اسم الفاعل يفيد الاتصاف بالحدث، مثله مثل البني الاشتقاقية الأخرى للاسم، ويدل على فاعل الحدث في الوقت ذاته مما يعني أن دلالة هذه الصيغة تتعدد بتعدد السياقات النصية.

إن دلالات صيغة اسم الفاعل في ديوان ابن حمديس تتراوح بين الثبات واللزوم وبين التجدد والتحول، وهذا مرتبط بطبيعة اسم الفاعل في السياق، فإذا كان غير عامل اقترب في دلالته من الاسم فعبر عن الثبات واللزوم، أما إذا كان عاملا فيما بعده اقترب من الفعل فدل على الاستقبال والتجدد والتحول. ونلاحظ أثر ذلك من خلال الشواهد التالية والتي تجسد بعض الجوانب من هذا الملمح الأسلوبي. يقول ابن حمديس :

3) أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، ص11.

4) عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية - مصر، 1993، ص451.

5) بنظر : فاضل مصطفى الساقي : أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، ص 209.

4) ابن هشام النحوي : شرح شذور الذهب، ص202.

5) ينظر : فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، ط2، 1988، ص152.

تدَرّعْتُ صبري جُنَّـــة للنــوائبِ   فإن لمْ تُسالمْ يا زمان فحــاربِ
عجمتَ حصاة لا تليــن لعاجِــم   ورضت شموساً لا يذل لراكـب
بصادقِ عزْمٍ في الأمانِي يُحِلَّنِيٍ   على أملٍ من همة النفس كاذب[1]

فأسماء الفاعلين في هذه الأبيات هي عاجم، راكب، صادق، كاذب، وكلها تعبر عن الثبات واللزوم لأنها غير عاملة، فاسمي الفاعل "عاجم" و"راكب" عرض الشاعر من خلالهما حقيقة أثبتتها له تجارب الحياة، وهي سطوة الزمن وعدم خضوعه لإرادة البشر. أما اسمي الفاعل "صادق" و"كادب" المتطابقان في الصيغة والمتضادّان في المعنى فقد جسدا مفارقة بين العزيمة التي تحدو الشاعر وبين خيبة أمله وتلاشي طموحاته على أرض الواقع، وتتراءى لنا هذه المفارقة على مستوى الشكل أيضا، إذ جاءت كلمة "صادق" في بداية البيت عاكسة اندفاع الشاعر وعلو همته عند إقدامه على أمر ما، وجاءت كلمة كاذب في آخر البيت مفصحة عن إخفاقه وانكسار ذاته في نهاية المطاف.

ومن إستخدامات هذه الصيغة في القصيدة نفسها قوله واصفا الخمر :

معتقة دعْ ذكــر أحقــاب عمـــــرها   فقـد مُلئتْ منها أنامـل حـاسب
إذا خاض منها الماءُ فِي مُضْمَر الحشا   بدا الدرّ منها بين طافٍ وراسب[2]

فصيغة "حاسب" تدل على ثبوت الوصف في الزمن بدليل الفعل الماضي المبني للمجهول "مُلئت" فالخمر المقصودة معتقة قديمة فاق عمرها عدد أصابع الحاسب، وتفيد صيغتي "طاف" و"راسب" التصاق صفتي الطفو والرسوب بحباب الخمر كلما مزجت بالماء.

ويوظف ابن حمديس هذه الصيغة بكثرة في قصيدة أخرى، نقتطف منها قوله :

أخذتُ برأيٍ في الصِّبا أنا تاركـــهْ   فلم تَرَني في مَسْلكٍ أنت ســالكُـهْ
وإن لـم أُعَاقــرْكَ[3] المدامَ فإنَّني   حَقَنْتُ[4] دمَ الزِّقّ الذي أنت سافِكُهْ[5]
دُفعتُ ولم أمْـلِـكْ دفـــاعَ مُلِـمّةٍ[6]   إلى زمنٍ في كلّ حيـنٍ أعــاركـهْ
وجيشٍ خطوب زاحـم كلَّ ســاعةٍ   فما أنْفُـسُ الأحيــاءِ إلاَّ هوالِكُـــهْ
كأنَّ البروقَ الخاطــفَاتِ بُرُوقُـــهُ   وَزُهرُ النجومِ اللائحــاتِ نيازكـُهْ
برغمي، وما في الحبّ بالرغم لذةٌ   أُحِبّ مشيبي والغـــواني فَوَارِكُـهْ

---

1) الديوان، ص55.

2) المصدر السابق، ص56.

3) أعاقرك : عاقر الخمر : لازمها وداوم عليها، وعاقر صاحبه : فاضله في عقر الإبل. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة عقر، ص334)

4) حَقَنْتُ : حبست. (ينظر : نفسه، مادة حقن، ص947)

5) سافكه : مريقه ومسيله (ينظر : نفسه، مادة سفك، ص2030)

6) مُلِمّة : النازلة الشديدة من شدائد الدهر. (نفسه، مادة لمم، ص4078)

مُغَيّرُ حسني عن جميــــل رُوائـهِ[1]   وَمُوهِنُ جسمي بالليالي وناهــكـهْ[2]

فقد خرجت صيغ اسم الفاعل في الأبيات السابقة إلى معان متعددة؛ إذ عبرت بعضها عن مواقف ثابتة تجاه موضوع معين، ونقصد بها موقفي الشاعر وصاحبه من الخمر وذلك من خلال تارك وسالك وسافك، وكذلك موقف النساء من شيب الشاعر في : "فوارك"، كما دلت صيغ أخرى على صفة ثابتة في الموصوف على شاكلة : زاحم وهوالك والخاطفات واللائحات، حيث أفاد بناء "زاحم" مثلا ملازمة النوائب والمصائب للشاعر، أما الصيغ المتبقية (مغير، موهن، ناهك) فقد دلت على أثرٍ حادث بفعل فاعل، وهو ذهاب رونق الشباب، وضعف الجسد وذلك بفعل المشيب.

ب) الصفة المشبهة:

تعرّف الصفة بأنها: «اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل مع الثبات والدوام»[3] ودلالتها على الثبات والدوام تعني أنها لا ترتبط بزمن محدد[4]؛ إذ تشتمل الماضي والحاضر والمستقبل، أما سبب تسميتها بهذا الاسم فيرجع إلى أنها «صفة تشبه اسم الفاعل غالبا واسم المفعول أحيانا ووجه الشبه بينها وبينهما في جانبين : أحدهما معنوي، وهو أن كلاّ من الصفة المشبهة واسمي الفاعل والمفعول يدل على ذات موصوفة بحدث قامت به أو وقع عليها، والآخر لفظي، وهو كلا من هذه المشتقات الثلاثة يؤنث ويثنى، وقد تكون علامات التأنيث والتثنية والجمع فيها واحدة»[5] والفرق يكمن : «في أنها للثبوت والاستمرار، وهما للحدوث والتجدد»[6].

وقد ترددت الصفة المشبهة في ديوان ابن حمديس ألفا وسبع مئة وثلاثا وخمسين (1753) مرة، بنسبة 33.60% من مجموع المشتقات، وقد تنوعت صيغها فشملت كل الأوزان المشهورة باستثناء وزن "فُعُل" فجاءت على وزن : فعيل، وفاعل، وأفعل، وفعْل، وهي الأوزان المهيمنة، وفَعِل، وفعال وفعْلان، وفَعَل، وفيعِل، وفُعْل، وفُعال، وفِعْل، مع اختلاف نسبة التردد من صيغة إلى أخرى، وسنركز على الصيغ الأربع الأولى لكونها الأكثر استعمالا في ديوان ابن حمديس.

---

1) رُواء : المنظر الحسن. (نفسه، مادة روى، ص1786)

2) الديوان، ص315.

3) علي بهاء الدين بوخدود : المدخل الصرفي، تطبيق وتدريب في الصرف العربي، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1988، ص76.

4) ينظر: ابن يعيش : شرح المفصل، ج4، قدم له ووضع فهارسه وهوامشه إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص108- 109.

5) فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، ص161-162.

6) نفسه، ص161.

فعيل :

تأتي صيغة فعيل في مقدمة الصفات المشبهة في الديوان ومن أمثلتها :

يقولون لي لا تجيد الهجـــاء فقلتُ :وما لي أُجيدُ المديحْ؟

فقالوا :لأنَّكَ تَرْجو الثـــّوابَ وهذا القياسُ لعمري صحيح

فقلتُ :صفاتِي، فقالوا :حِسَانٌ فقلتُ :نسيبي، فقالوا :مليح

فقلـــت :إليـــكم، فلي حُجَّـــة وللحقّ فيها مجــالٌ فسيـــح

عفافُ اللّسانِ مقالُ الجميـــل وفُسْقُ اللّسانِ مقالُ القَبيـــح

ومالي وما لامـــرئ مسلـــمٍ يَرُوحُ بِسَيفِ لساني جَـرِيــح[1]

تتمثل الصفة المشبهة الموزونةً على "فعيل" في : صحيح، مليح، فسيح، الجميل، القبيح، جريح، وهي صيغ تدل على الثبوت والدوام، وتعكس ثبات الشاعر على مبدئه واقتناعه به والمتمثل في الترفع عن الهجاء، وقد تداعت هذه الصفات في خضم البرهنة على صحة هذا المبدإ لإقناع الذين آخذوا عليه خلو شعره من فن الهجاء، وتفنيد زعمهم بعدم قدرته على الهجاء، ولذلك سيطر أسلوب الحوار على هذه الأبيات.

ومن استخدامات صيغة "فعيل" ما يصادفنا –أيضا- في قول ابن حمديس من قصيدة رثى بها الشاعر الذكرمي :

أراكَ على الرّحيلِ بأرْضِ مَحْلٍ فقيرَ الرّحْلِ من زادٍ عريض

فدع أشرَ الجموح وكنْ ذليـلاً لعزِّ الله كالعـودِ المـــروضِ [2]

فالشاعر يستحضر يوم رحيل الإنسان عن الدنيا تاركا وراءه كل ما يملك، مما جعله يوظف الصفتين المشبهتين "فقير" و"عريض" اللتين جسدتا المفارقة بين صفتي غنى الإنسان في حياته وفقره في مماته، وهو ما يدعو إلى الاتعاظ والتوبة إلى الله عز وجل والإخلاص له للظفر بالحياة الخالدة في الجنة، ومن هنا جاءت صيغة "ذليلا" لكي تؤكد على هذا المطلب وتلح عليه :

ولنستمع إليه وهو يقول – أيضا – مادحا الأمير يحيى بن تميم بن المعز :

أحْلَمُ الأملاكِ عن ذي زَلّة سَبَقَ، السَيفَ له عَذْلُ الحليمِ

وسليمُ العرضِ تلقى مالهُ أبداً مـن بذلـــهِ غيـــرَ سليـمِ

ذو إباءٍ من عِـداهُ ناقـــمٌ ورؤوفٌ بـرعـــايـاه رحيـــمِ

ماءُ نعماهُ نميرٌ لا صَرًى ومُنَدّاهُ خصيـــبٌ لا وخيـــمِ[3]

---

1) الديوان، ص111.

2) نفسه، ص 278.

3) نفسه، ص 398.

تشير الكلمات : الحليم، وسليم، ورحيم، والكلمتين المتضمنتين معنى النفي : سليم ووخيم؛ إلى صفات خلقية لصيقة بالممدوح فهو شريف ودائم العفو والكرم والرأفة، على الأقل من منظور الشاعر لأن هدفه إرضاء الممدوح.

فاعل :

ومن الصفات المشبهة الواردة بكثرة في شعر ابن حمديس ما جاء على صيغة فاعل نحو ما نلاحظه في :

أذابلُ النرجس في مقلتيكْ أم ناضرُ الورد على وجنَتيكْ[(1)]

لقد فُتن الشاعر بعيني حبيبته ووجنتيها فاستخدم "ذابل" ليعبر عن الفتور الملازم لعينيها، واستعمل صيغة "ناضر" ليصف النعومة المميزة لوجنتيها.

ومن ذلك- أيضا- قوله :

ووقفة رودٍ بضّة الجسم غَضّة لتوديع صَبٍّ شاحبِ الجسمِ ناحلهْ[(2)]

فقد تأذى الشاعر جسديا من جراء العشق والهوى فانتقى الصفتين المشبهتين "شاحب" وو"ناحل" ليعبر عن تضعضع جسمه وضعفه المستمر نتيجة وقوعه في أحابيل عشيقته.

أفعل:

عمد ابن حمديس إلى هذه الصيغة في مواطن عديدة من الديوان، وهي «تصاغ من مصدر"فعِلَ" ، الدال على لون، أوعيب ظاهر أو جمال ظاهر، والمؤنث فعلاء»[(3)] مثلما يتبدى في الشواهد الموالية، يقول في وصف خيول جيش الحسن بن علي :

أو أدْهــمٍ داجي الإهــابِ كأنَّما صَبَغَ الغــرابَ بلـونهِ الغربيـبِ[(4)]
أو أَشْهبٍ مثْلِ الشهاب ورجمهِ شخْصَ المريدِ[(5)] **بمُحرقٍ مشبوبِ**
أو أصفرٍ مِثْلِ البهــار مغيـّر بسوادِ عَرْفٍ عن سواد ِعسيــبِ[(6)]
أو أَشْعَلٍ للّــوْ ِن فيـه شُعْلَــــةٌ تُذْكى بريحِ مِنْــهُ ذات ِهُبـــوبِ[(7)]

فالألفاظ "أدهم" و"أشهب" و"أصفر" و"أشعل" تشير إلى ألوان مختلفة لمجموعة من الخيول، وهذا الاختلاف في الألوان يؤكد في الوقت ذاته صفة التنوع والكثرة، مما

1)المصدر السابق، ص 319.

2) نفسه، ص336.

3) فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، ص162.

4) الإهاب : الجلد المغلف لجسم الحيوان قبل أن يدبغ. الغربيب : شديد السواد (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص31، وص648).

5) مَرِيد : الخبيث المتمرد الشرير. (نفسه، ص862)

6) عسيب : عظم الذنب أو منبت الشعر منه. (نفسه، ص600)

7) الديوان، ص82.

يدل على ضخامة جيش الممدوح وقوته، فضلا عن الدور الموسيقي لهذه الصيغ، فبتصدرها الأبيات خلقت إيقاعا منسجما تأنس له الآذان وتألفه النفوس.

وتتجلى دلالة صيغة "أفعل" على العيب الظاهر في الأبيات الآتي ذكرها :

وحبيسٍ على الفـلا زمخـــري[1]   خاضبٍ أفتخ [2]الجناحين أقـزعُ[3]
رافِعٍ في الهواءِ طُولى عليــهاً   عنقٌ كاللّواءِ في الجيش يُرْفَـــعْ
تحسب العين رجله نصب رحل   أصلمٌ[4] ليـتَ أنّه كــان أجــدعُ[5]

والصفات المشبهة المقصودة هي : أفتخ، أقزع، أصلم، أجدع، إلا أن العيوب التي عبّرت عنها ليست حقيقية وإنما أضفاها الشاعر على الظليم لتناسبها مع الصفات الفطرية الثابتة فيه، فكلمة أقزع مثلا تعني عدم وجود الريش في بعض النواحي من جسم الظليم، وهي من سمات هذا النوع من الحيوان، أما دلالة الصيغة السابقة (أفعل) على جمال ظاهر فنسوق لها هذا المثال :

ومن الفواتك ِبالورى لك غادةٌ   كَحَلَتْ بمثل السحر طرفاً أحورا[6]

فالشاعر يركز على موطن الجمال عند الحبيبة عن طريق الصفة المشبهة "أحور"، باعتبار الحَوَر سمة جمالية في عيني المرأة، وقد أبرز الكحل هذه السمة في الحبيبة وزادها بهاءً وسحرا.

فَعْل:

تصاغ صيغة "فعل" من الفعل " فَعُلَ" والمؤنث: فَعْلة[7]، وهي كثيرة الورود في شعر ابن حمديس الصقلي نختار منها ما جاء في البيتين المواليين اللذين يرثي فيهما عمته :

أيُصْبِحُ قلبي بالأسى غَيْـــرَ ذائــبٍ   وقَلْبُ الثرى قاسٍ على قلبِها الرّطْبِ
وكنتُ إذا ما ضاق صدري بحادثٍ   فَزِعتُ بنجواه إلى صَدْرِها الرَّحْــبِ [8]

فكلمتا الرطب والرحب تدلان على اتصاف الموصوف بصفتين ثابتتين إذ عبرتا عن حنان عمة الشاعر وعطفها وسعة صدرها، فالشاعر كلما يهرع إليها تضمه إلى أحضانها، وتواسيه وتخفف عنه وطأة أحزانه و مآسيه.

1) زمخري : طويل. (ابن منظور : لسان العرب، مادة زمخر، ص1860)

2) الأفتح : من استرخت مفاصلة ولانت وضعفت. (نفسه، مادة فتخ، ص3340)

3) أَقْزَع : كبش أقزعُ وناقة قزْعاءُ سقط بعض صوفها وبقي بعض (نفسه، مادة قزع، ص3621)

4) أصلم : مُسْتَأْصَلُ الأذنين. (نفسه، مادة صلم، ص2488)

5) الديوان، ص286-287.

6) نفسه، ص 232.

7) فخر الدين قباورة : تصريف الأسماء والأفعال، ص164.

8) الديوان، ص61.

ومن هذا البناء ما ورد في البيت الموالي :

خُلُقِي مطيّة خلقها وَهُمَا   سهلٌ يدير عنانهُ وعرُ[1]

فسهل ووعر صفتان مشبهتان تعودان على موصوفين مختلفين، الأول خلق الشاعر، والثاني خلق الحبيبة، فالشاعر خاضع لحبيبته ووفي لها، أما هي فعنيدة وصعبة المراس، ولا يخفى ما أضافه الطباق بين "سهل" و"وعر" من إظهار الصفتين وإبرازهما.

ج) اسم المفعول:

يعرّف عبده الراجحي اسم المفعول بقوله : «هو اسم مشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل»[2]، ويعرفه فخر الدين قباوة بأنه «صفة تشتق من مصدر الفعل المتصرف، المبني للمجهول، للدلالة على من وقع عليه الفعل، حدوثا لا ثبوتا»[3] فهو اسم يدل على وصف المفعول بالحدث على سبيل التجدد، وهو يشتق من الثلاثي على وزن "مفعول"، كما يشتق من غير الثلاثي على وزن المضارع، مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر، وإضافة إلى هذا «هناك أبنية تستعمل بمعنى اسم المفعول، أشهرها : فعيل، مثل: جريح، قتيل، ذبيح، طحين، وفعولة، مثل: ركوبة، حلوبة، وفِعْل، مثل نِسي، حبّ»[4]

وقد وظف اسم المفعول في الديوان في سبع مئة وخمس وخمسين(755) مناسبة، ونسبته 14.47% من مجموع المشتقات، وقد اشتق من الثلاثي مئة وسبع وسبعين (177) مرة، ومن غير الثلاثي أربع مئة وثلاث وثمانين(483) مرة، وقد ناب عنه وزن "فعيل" في خمس وتسعين (95) موضعا.

اسم المفعول المشتق من الثلاثي :

ننتقي من هذا البناء ما جاء في قصيدة رثى بها الشاعر عمته :

أرى جسمَكِ المرموسَ مِنْ روحِه عفا   وأصبحَ معموراً به جَدَثُ التُّرْبِ[5]

فصيغتا "المرموس" و"معمور" تدلان على من وقع عليه الفعل؛ إذ تصف كلمة "مرموس" جسد عمة الشاعر الذي وقع عليه فعل الرمس والدفن، وتفيد كلمة "معموراً" وصف القبر بحدث الإعمار على سبيل المفعولية، وكلا الحدثين المرتبطين ببعضهما أثارا في نفس الشاعر الحزن والحسرة على فقد عمته.

---

1) نفسه، ص 202.

2) عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والصرفي، ص457.

3) فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، ص155.

4) عبد الراجحي : نفسه، ص460.

5) الديوان، ص62.

ومن هذا البناء أيضا ما نجده في قصيدة مدح بها المعتمد إذ يقول:

إليك زجرْنا الفُلْكَ في كلّ زاخرٍ   معالمُنا مفقودةٌ في مجاهلـهْ

مدافعةُ الأهوالِ مدفوعــةٌ إلى   جنائبه تجري بها أو شمائلهْ[1]

فالشاعر في هذين البيتين يشير من خلال الصيغتين "مفقودة" و"مدفوعة" إلى الموصوفين "معالمنا" و"مدافعة الأهوال" اللذين وقع عليهما الفعل، حتى يبين للممدوح ما تجشمه من صعاب، وما تحمّله من مشاق في سبيل المثول بين يديه، وذلك بغية استمالة عطفه، ونيل رضاه.

اسم المفعول المشتق من غير الثلاثي :

وأبنيته في الديوان هي :

مُفَعَّلْ:

وفعله يبنى على فُعِّل يفعل، ومن هذه الصيغة وهي كثيرة قوله:

متى ينال لديكم ما يُؤَمّلُهُ   متيَّمٌ ذو تباريحٍ تُبلبِلُهُ[2]

فجاء اسم المفعول "متيم" لوصف حاله لحبيبته، وما فعله حبها بها علّه يرضيها ويحظى بوصلها.

مُفْعَلْ:

وفعله على وزن أُفْعِل يُفْعَل، ومن هذا البناء ما جاء في قوله راثيا بنية له :

بكتني وظنّتْ أنّني متُّ قبلها   فعشتُ وماتتْ- وهي مُحْزَنَةٌ- قبلي[3]

فقد اختار ابن حمديس صيغة "مُحْزَنَةٌ" للدلالة على الحزن الذي ألم بابنته لما أخبروها خطأً بأن أباها قد مات، وما أمضّ الشاعر وزاده حرقة، موتها وهي تعتقد بأنه قضى نحبه.

مُفْتَعَل:

وفعله على وزن افتعل يفتعل، ومن بين ما نعثر عليه من هذه الصيغة في الديوان قوله يصف الذباب الذي يقع على الإبل :

يُغْشِي السوامَ[4] مناقيرًا فَتَحْسِبُها   مباضِعاً[5] مُدْمِياتٍ كلَّ مُفْتَصَدِ[6]

فاسم المفعول : مفتصد مشتق من الفعل الخماسي "افتصد"، وهو هنا دال على الآثار والجراح التي يخلفها الذباب على الإبل، فالإبل هي التي وقع عليها فعل الفَصْدِ والشق من طرف الذباب.

---

1) نفسه، ص338.

2) المصدر السابق، ص325.

3) نفسه، ص335.

4) السوام : الماشية والإبل. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سوم، ص2158)

5) مباضع : جمع مِبْضَع وهو المِشْرَطُ (ينظر : نفسه، مادة بضع، ص297)

6) الديوان، ص145.

مستفعَل:

وفعله على وزن استفعل يستفعِل، ومنه قوله يصف الأسد :

له ذَنَبٌ مُسْتَنْبَطٌ منه سَوْطُهُ ترى الأرضَ منه وهْي مضروبةُ الظهرِ(1)

فقد تخيل الشاعر أن ذيل الأسد سوط يضرب به ظهر الأرض، لذلك وصف عن طريق لفظه "مُسْتَنْبَطٌ" السوطَ بحدث الاستنباط من باب المفعولية.

مفَعْلَل:

يقول ابن حمديس في صاحب له :

يحرمُ بالسيف الخطوبَ لا تُلمْ مجوهرٌ سيفُ عُلاهُ بالكرمْ(2)

فصيغة صيغة "مجوهر" ألصقت بشرف صاحب الشاعر صفةَ الكرم على سبيل المفعولية، فهو (شرف الصاحب) مزين بحلة الجود والكرم.

د) صيغة المبالغة:

توجد في اللغة العربية جملة من الصيغ تدل على الكثرة والمبالغة، تسمى صيغ المبالغة، وهي: "أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه... ولها أوزان أشهرها خمسة : فعَّال، مفعال، فعول، فعيل، فعِل"(3)، وهناك صيغ أخرى للمبالغة غير الخمسة المذكورة، منها فعِّيل كسكّير، ومفعيل، كمعطير، وفُـعلة : كهمزة ولمزة، وفاعول كفاروق، وفعال كطوال، وكُبار(4) وهي قليلة.

وقد وردت صيغة المبالغة في الديوان مئتين وسبع وثمانين(287) مرة، ونسبتها 05.50% من مجموع المشتقات، وقد توزعت على خمسة(05) أبنية، وهي : فعّال، ومفعال، وفعول، وفعِل، وفعيل.

- فعّال:

وهي صيغة المبالغة الأكثر استعمالا في الديوان الذي بين أيدينا، بترددها مئة وسبع(107) مرات، منها ما جاء في قوله :

أرى الوَقْفَ (5)أضحى منك في الزند ثابتاً ولكنْ وشاحٌ منك في الخصرِ جوّال

وأنتِ كعـــذبِ المـــاءِ يُحْيِــي وربَّمــا غدا شَرَقٌ من شربه وهــو قَتّــال(6)

فقد اختار الشاعر صيغة المبالغة "جوّال" لتقوية صفة دوران الوشاح والتأكيد عليها، وذلك بغية الإشارة إلى مدى نحول خصر الحبيبة. كما انتقى صيغة المبالغة "قتّال"

---

1) نفسه، ص471.

2) المصدر السابق، ص377.

3) عبده الراجحي : في التطبيق النحوي، والصرفي، ص454.

4) ينظر: أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، ص122.

5) الوَقْفُ : سوار من عاج. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص1052)

6) الديوان، ص327.

للدلالة على شدة خطورة الماء على شاربه أحيانا مع ما فيه من عذوبة وسلاسة، ومن ثمة على شدة فتك العشيقة على الرغم من رقتها وليونتها.

وفي وصف كثرة تلاعب الحبيبة بالمحب يستخدم في موضع آخر لفظة "خدّاعة" فيقول:

خدّاعة الصبّ بالآمال مرسلةٌ   إليّ بالعضّ في التفاح والقبلِ[1]

- فعول :

يأتي بناء "فعول" ثانيا من حيث تواتر صيغ المبالغة بعد "فعّال"، إذ تبدّت في تسعة وتسعين(99) موضعا، من مثل :

ضحوكٌ عبوسٌ في مراحٍ، مُنَقَّلٌ   عن الهزل في قطف الرؤوس إلى الجد[2]

فالشاعر –هنا- في موضع مدح لذلك لجأ إلى صيغة المبالغة لإرضاء ممدوحه، فهو عندما وصف مزاج الأمير الحسن بن علي في المعركة وخارجها استعمل "ضحوك" لإبراز صفة المرح والتأكيد على سمة الابتسام التي لا تفارق محياه، واستخدم "عبوس" لتأكيد صفة الجدّية وإظهار شراسته في المعركة.

ويصف مهارته في القتال في قصيدة أخرى فيقول :

مُقْدِمٌ يصطادُ أبطالَ الوغى   إنَّ شبل الليث للوحشِ صَيُود[3]

فلفظة "صَيُود" صيغة مبالغة عبّر بها الشاعر عن براعة الأمير الحسن بن علي في قنص الأعداء والإجهاز عليهم من خلال تشبيهه بالأسد. وهو عندما رثى القائد أحمد بن إبراهيم بن أبي بريدة وظف البناء السابق فأنشد :

وبطيءُ الآمال يَسْعَى بحرْصٍ   خَطَفَ العيشَ منه حتفٌ عجولُ[4]

فقد صورت لفظة "عجول" انقضاض المنية على الإنسان على حين غرة ومباغتتها له، فتخطف روحه بسرعة فائقة دون أن تمهله برهة من الزمن.

- فعيل:

أورد ابن حمديس هذه الصيغة ثلاثا وخمسين(53) مرة، نذكر منها ما استعمله في مدح يحي بن تميم بن المعز :

سميعُ سؤالِ المُجْتدِي غيرَ سامعٍ   على بذلِ مالٍ من معاتبه عتبا
عليمٌ بأسرار الزّمـــان فــراســـةً   كأنَّ لها عيناً تريه بها العُقْبى[5]

---

1) المصدر السابق، ص355.

2) نفسه، ص 161.

3) نفسه، ص165.

4) نفسه ، ص 360.

5) نفسه، ص 74.

فالشاعر يتوسل بالمبالغة ليرتقي بممدوحه إلى أعلى مراتب الكرم والعلم، فاعتمد على كلمة "سميع" التي دلت على إسراعه إلى تلبية طلب كل ذي حاجة، كما عول على لفظه "عليم" التي دلت على ذكائه وحكمته البالغتين وخبرته الكبيرة بأمور الدنيا.

وفي موطن آخر يصف جنوده فيقول :

من كلّ مدَّرعٍ بالحزم ذي جَلَدٍ　　　لا يشتكي في أليم الضرب من ألمِ[1]

فهم في ساح الوغى يتحملون أعتى ضربات السيوف وأقسى درجات الألم، وهذا ما يتوضح من خلال صيغة المبالغة "أليم".

- فَعِل:

لم تظهر هذه الصيغة إلا في سبعة عشر (17) موضعا فقط، نختار لها ما جاء في سياق الدعاء :

وارْفقْ بعيدٍ، لحظُهُ جَزِعٌ　　　يَوْمَ الحساب، ونُطْقُهُ همس[2]

فقد استخدم ابن حمديس لفظة "جزِع" تحقيقا منه لأشد حالات الخوف والفزع التي تعتري العبد يوم القيامة، وأمام هذا الموقف المهول يطلب من الله عز وجل الرفق والرحمة.

ومن هذا الوزن ما نلمحه -أيضا- في البيتين المواليين :

وجَنِيّة[3] ضَنّتْ على نظري　　　بجنيّ وَرْدِ الوجنةِ الخضِلِ

لا تسأليه عن الهوى وَسَلي　　　عنه إشارةَ دَمْعِهِ الهَطِــلِ[4]

فصيغة المبالغة هنا تتمثل في "الخَضِل" و"الهَطِل" ويتبيَّن أن الأولى دلت على شدة طراوة خد الحبيبة ونعومته، مما ألهب شغف المحب وولهه، بخاصة مع بخل الحبيبة وإعراضها، وقد عمل التعريف بالألف واللام على تعميق شعور المحب بالحرمان أكثر فأكثر. أما الثانية (الهَطِل) فصورت غزارة دموع العاشق وكثرة بكائه، من شدة الوجد والجوى، وقد ركز التعريف بالألف واللام على هذا المعنى وزاده قوة وبروزا.

- مفعال:

جاء هذا البناء قليلا في الديوان الذي بين أيدينا، مقارنة بالأبنية السابقة، وذلك لوروده في أحد عشر(11) موضعا فقط، وقد ورد في ستة منها قالبا للفظة "مقدام"، وفي الخمسة المتبقية قالبا لألفاظ مختلفة هي : معطار، مدرار، المغوار، مكسال، مفضال. يقول ابن حمديس مادحا :

يَنْدى بلا وَعْدٍ وكم من عارضٍ　　　من غير بَرْقٍ صوبه مدرار

---

1) المصدر السابق، ص404.

2) نفسه، ص270.

3) الجَنِيّة، التي ثمرها صالح للجني. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة جنى، ص707)

4) الديوان، ص339.

يرمي شداد المعضلات بنفسه بَطَلُ الكفاحِ وذِمْرُها المغوار(1)

الشاعر يصور في البيت الأول سخاء الممدوح اللامحدود، الذي لا يعيبه إبطاء أو تخاذل، ولترسيخ هذه الفكرة في ذهن المتلقي وجعلها مستساغة استحضر صورة نزول المطر بغزارة دون حدوث البرق، ولكي يوازن بين الصورتين وظف صيغة المبالغة "مدرار" للدلالة على الوفرة والكثرة.

أما صيغة "المغوار" في البيت الثاني فتعبر عن الشجاعة الكبيرة التي يتحلّى بها الممدوح باعتبار أن "المغوار" تعني كثير الإغارة.

ومن صيغة مفعال ما نلاحظه أيضا في :

نهضتِ إلى هجرِ الوصالِ نشيطةً وأنتِ أناةٌ(2) في النواعم مكسال

متى نتلقّى منكِ إنجازَ موعدٍ وفعلُكِ ذو بخلٍ وقولكِ مفضالُ(3)

فلفظة "مكسال" تعكس شدة كسل الحبيبة ودلالها الزائد إلا أن هذا لم يمنع سرعتها في الهجر والقطيعة، كما تنعت لفظة "مفضال" كثرة الوعود التي تعقدها، لكن دون أن تفي بها. ولا يخفي ما أضافه وقوع صيغتي المبالغة طرفا لثنائية ضدية من تعميق لمعنى المفارقة الذي قام عليه البيتان.

ومما يلاحظ من خلال دراسة صيغ المبالغة في شعر ابن حمديس أن الشاعر لم يخرج عن الأوزان الخمسة المعروفة، ويبدو أنه يميل إلى توظيف هذه الأوزان في غرض المدح أكثر من الأغراض الأخرى، نظرا لتناسب هذا النوع من الصيغ مع طبيعة هذا الغرض.

هـ) اسما الزمان والمكان :

هما اسمان يشتقان على وزن واحد، يدلان على زمان وقوع الحدث أو مكانه، وقد ورد اسم الزمان في شعر ابن حمديس مئتين وعشر(210) مرات، ونسبته (4.02%) وقد جاءت أبنية اسم الزمان في ديوان ابن حمديس كما يلي :

مَفْعِل:

يظهر هذا البناء في اثني عشر(12) موضعا، على نحو ما يتجلى في :

غادة إن نيط منها موعدٌ بغدٍ فرَّ إلى بعد غد(4)

ومنه:

ما لي أطيلُ عن الديار تغرباً أفبالتغربِ كانَ طالعُ مولدي(5)

---

1)الديوان، ص255 .

2) الأناة من النساء : المنعَّمة، فيها فتور ورزانة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص31)

3) الديوان، ص326.

4) نفسه، ص148.

5) نفسه، ص175.

ومنه أيضا:

والصبحُ في مشرقه هازمٌ والليلُ في مغربه منهزم(1)

ومنه كذلك:

أين ما كان خَلقه من تـرابٍ لم يكنْ بدءُ خلقه من منيّ

واغتذى عند مولد الروح فيه من ثُديّ الحيـاة أوّلَ شيّ (2)

فقد تضمنت هذه الأبيات أزمنة معينة تحققت من خلال عدة أسماء هي : موعد، ومولد، ومشرق، ومغرب، ومولد، فكلمة موعد : دلت على زمن اللقاء بالحبيبة، الذي يتأجل من مرة إلى أخرى، وعبرت لفظة مولد في البيت الثاني عن زمن ولادة الشاعر، فمعاناة ابن حمديس من جراء غربته التي طال أمدها جعلته يتشاءم منها إلى درجة ربطها بولادته، كما أشار اسما مشرق ومغرب إلى زمني الشروق والغروب؛ إذ تصور الشاعر -من خلالهما- أن زمن الشروق تجسيد لانتصار الصبح، وزمن الغروب تجسيد لانهزام الليل، أما صيغة مولد في البيت الأخير فقد أحالت إلى الزمن الذي نفخ فيه الله سبحانه وتعالى الروح في جسد سيدنا آدم عليه السلام فحظي بنعمة الحياة.

مَفْعَلْ:

تم توظيف هذه الصيغة سبع (07) مرات، على شاكلة ما نراه في :

وعرفتُ في الأرواح مسراها كما عَرَفَ المريضُ طبيبَهُ في العُوّد(3)

وفي قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم بن المعز :

وقضى له بالنجْحِ مبدأ أمرِهِ ويدلّكَ الماضي على المستقبل(4)

وأيضا في قوله:

كأنَّ قسيّاً في مواخرها الّتي يُفَرَّقُ منها في المقادم أسهمُ(5)

وفي قوله معددا مناقب زوجته المتوفية على لسان ابنه عمر :

وصيامٌ بكلّ مطلَع شمسٍ وقيامٌ بكلّ مطلع نجم(6)

فأسماء الزمان هي : مسرى، ومبدأ، ومقادم، ومطلع، فكلمة مسرى حددت في البيت الأول وقت هبوب نسمات الرياح المنعشة وهو الليل، في حين قصد الشاعر من لفظة مبدأ في البيت الثاني : أول فترة حكم الممدوح، والتي كانت حسبه موفقة وناجحة، والمقادم في البيت الثالث جمع مفردة : المقدم، وهو وقت القدوم، وتبقى لفظة مطلع في

1) الديوان، ص417.
2) نفسه، ص 455-456.
3) نفسه، ص175.
4) نفسه، ص 349.
5) نفسه، ص 372.
6) نفسه، ص422.

البيت الرابع التي دلت على زمان صوم زوجته وهو شروق الشمس، وزمان قيامها وتهجدها وهو وقت سطوع النجوم، أي في الليل، مما يعني أن زمان عبادتها لا ينقطع.

إن صيغتي مَفْعِل ومَفْعَل السابقتي الذكر قياسيتان، والشاعر لم يقتصر في بناء اسم الزمان عليهما فقط بل ساق لنا بعض الصيغ السماعية، لكنها قليلة جدا، وهي مجتمعة في البيتين المواليين المؤخوذين من القصيدة التي رثى بها ابن أخته :

ما بين مَوْتى في صباح عَرَّسُوا   لإعادة بالبعث يــومَ معـــــاد

هيهات كان مماتُ نفسك مثبتاً   بيدِ القضاء عليك في الميلاد [1]

هذه الصيغ هي : معاد، ويراد بها زمان الآخرة متى يبعث الإنسان من جديد، وممات، والميلاد، وهما -على التوالي- ساعتا الموت والولادة، فساعة موت الإنسان محددة عند الله سبحانه وتعالى منذ ولادته.

هذا عن اسم الزمان وأبنيته في شعر ابن حمديس، أما اسم المكان فكان أكثر ترددا من اسم الزمان، إذ تردد مئتين وعشر(210) مرات، ويمكن تفسير هذا بارتباط الشاعر وجدانيا بالمكان والذي ولّدته وعمّقته غربته الطويلة الممتدة من 471هـ سنة هجرته إلى غاية 527 سنة وفاته، وأبنية اسم المكان في الديوان تتجلى فيما يأتي :

مَفْعَلَ:

صيغ على هذا الوزن مئة وتسعة وعشرون(129) اسما، منه :

مَكَرَّ الطرادِ، وثَغْرَ الجهادِ   ومجْرَى الجيادِ، ومَأوَى الطريدِ[2]

تتمحور معاني البيت حول وطن الشاعر وقيمته، لذلك جاء البيت مفعما بأسماء المكان التي بدت مشحونة بطاقة إيحائية ورمزية كبيرة، فكلمات : مكر، ومجرى، ومأوى أضفت على المكان(الوطن) طابعا من القداسة ونوعا من الهيبة، لكونها دلت على أن بلاد ابن حمديس ميدان البطولة والشجاعة، وملجأ الفارين والمظلومين.

ومنه أيضا:

مرابعهم للوحش أضحتْ مراتعا   فقف صابراً تُسعدْ على الحزن جازعا[3]

وكذلك قوله:

طالَ التغرّبُ في بلادٍ خُصّصَتْ   بوخامة المرعى وَطَرْقِ المشرب[4]

فكلا البيتين يجسدان موقف الشاعر من المكان، فمن خلال اسمي المكان "مرابع" و"مراتع" في البيت الأول صور صاحب الديوان تحول الموضع الذي كانت تقيم فيه الحبيبة في فصل الربيع إلى مسرح للحيوانات البرية، مما أشجنه وأحزنه وأيقظ في نفسه لواعج الشوق والحنين، أما البيت الثاني فقد أبان من خلال: "المرعى" و"المشرب" عن

---

1) المصدر السابق، ص136-137.

2) نفسه، ص 131.

3) نفسه، ص291.

4) نفسه، ص 462.

شعور الشاعر بعدم الارتياح والانسجام مع البيئة الجديدة بسبب مائها المكدر وكلإها الرديء.

مَفْعِلْ :

استعملت هذه الصيغة في الديوان ثلاثا وستين(63) مرة مثلما نلحظه في قوله يمدح المعتمد بن عباد :

ثناؤك في الآفاق أركبني المنى وغرّبني عنْ موطني المتباعد(1)

وقوله:

لله دَرُّ عصابة نزلوا بين الرياض مجالساً خضرا(2)

وقوله أيضا يرثي صقلية:

وكيف وقد سِيمَتْ هَواناً وصَيّرَتْ مساجدَها أيدي النصارى كنائسا(3)

وكذلك:

وريحانَةٍ في النفس مَنْبِتُ غُصْنها لها نَفَسٌ يُحْيي بنفحتِه النّفْسا(4)

فاسم المكان : "موطن" جاء به الشاعر ليبين للمدوح رغبته الشديدة في الاتصال به، والظفر بمكانة عنده، فعلى الرغم من بعد وطنه وقيمته في نفسه إلا أن ذلك لم يمنعه من شدّ الرحال إليه.

ويأتي اسم المكان "مجالس" ليحدد مكان نزول رفقاء الشاعر للهو، وهو يتحول من مجرد حيّز مكاني إلى عامل فاعل في نفوس المقيمين به؛ إذ أنساهم هموم الدنيا، وبعث في أنفسهم الغبطة والسرور.

وإذا كان المكان المتجسد في اسم المكان "مجالس" عنصرا فاعلا ومؤثرا فإنه في اسم المكان "مساجد" عنصر خاضع لإرادة البشر، قام عليه فعل التغيير، إذ حولته أيادي الاحتلال إلى كنائس، فأصبح مسرحا من مسارح التحول الخطير الذي طال صقلية في الصميم، فباعتبار المسجد رمزا دينيا إسلاميا فتحوله إلى كنائس ينذر باندثار الإسلام من تلك المنطقة.

وإذا انتقلنا إلى اسم المكان "منبت" وجدناه يحمل دلالة نفسية، فهو لا يحيل إلى مكان بعينه، وإنما يوحي باستحواذ الحبيبة على شعور الشاعر وتأثيرها فيه.

---

1) المصدر السابق ، ص147.

2) نفسه ، ص186.

3) نفسه، ص 264.

4) نفسه ، ص 269.

-مفتَعَل:

وردت هذه البنية في خمسة مواضع، ثلاثة منها يمثلها اسم المكان "معترك"، كقوله :

ومن يرحلُ إلى السبعين عاما   فمعتَركُ المنونِ له طريقُ[(1)]

فهو يحيل في هذا البيت إلى مكان معنوي لا مادي، يجسد الصراع بين الإنسان والموت بخاصة في مرحلة الشيخوخة في حين تشير لفظة "معترك" في الموضعين الآخرين إلى مكان مادي محسوس وهو مكان المعركة.

ويقول ابن حمديس في أحدهما مادحا السلطان أبا الطاهر يحيى بن تميم بن المعز بن باديس صاحب إفريقية :

ثابتٌ كالطود في معترك   جائلِ الأبطال خفّاق العَذَبْ[(2)]

ونجد من الصيغة نفسها الاسمين : "منتجع" و"مفترق" اللذين وردا في البيتين المواليين :

منـدّى الأماني في مراتع ربعـه   ومستمطَرُ الجدوى، ومنتجع الوفـدِ[(3)]

بنو الحرب أنتم أرضعتكم ثديّها   فمفتـــرق الأقـــدام فيــكم تألّــفا[(4)]

فاسم المكان "منتجع" وظفه الشاعر ليبين أن بلاط الأمير الحسن بن علي رمز للخيرات وقبلة للقصاد، أما الاسم "مفترق" الذي يعني ظاهريا موضع افتراق الأقدام فيرمي الشاعر من خلاله إلى تصوير اتحاد بني الحرب واستعدادهم الدائم للمعركة.

مفعَّل:

ظهرت هذه الصيغة في ثلاثة مواقع من الديوان، يقول ابن حمديس في مدح الحسن بن علي :

وَرَدَ المُصَلّى في جَلالِ معظّمٍ   وَوَقارِ مُخْتَشِعٍ وسَمْتِ منيب[(5)]

ويقول أيضا :

فقل لأنـاسٍ عرّسوا بسفاقسٍ   لطائر قلبي في مُعَرّسكم وَكْرُ[(6)]

وينشد في مناسبة أخرى :

لله واصفةٌ مُعَرّس سادةٍ   وهنًا لعينك باضطراب لسانِ[(7)]

---

1) المصدر السابق ، ص 309.

2) نفسه ، ص71.

3) نفسه، ص159.

4) نفسه، ص298.

5) نفسه، ص80.

6) نفسه، ص 239.

7) نفسه، ص435.

فاسما المكان في الأبيات السابقة هما : مُصَلّى، مُعَرّس (وردت مرتين)، وهما يعبران عن موضعين بعينهما، فالأول يعني موضع الصلاة، ويعني الثاني الموضع الذي يستريح فيه القوم من السفر.

مُسْتَفْعَل:

جاء اسم المكان على هذا الوزن مرة واحدة في الديوان، ويتمثل في لفظة "مستمطَر" في قوله:

مندّى الأماني في مراتع ربعه ومستمطَرُ الجدوى، ومنتجع الوفد(1)

ويُقصَد منه أن بلاط الممدوح مكان تتهاطل فيه العطايا كتهاطل الأمطار.

و) اسم التفضيل:

هو صيغة صرفية مشتقة «يصاغ على وزن (أَفْعَل) للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة معينة وزاد أحدهما على الآخر فيها»(2) ومن أغراضه : المفاضلة بين اثنين أو أكثر كقوله تعالى : «ولَلآخِرَةُ خيرٌ لكَ مِنَ الأُولى»(3)، وقد يرمي إلى تبرئة المفضل عن إتيان فعل من الأفعال نحو : العالم أعقل من أن يكذب، إضافة إلى المفاضلة بين ضدين مثل : الشتاء أبرد من الصيف(4)

وقداعتمده الشاعر في تشكيل معانيه في ثمانٍ وسبعين(78) موضعا، من هذه المواضع ما جاء فيه تركيب التفضيل تام العناصر كقوله :

ووجدتُ عِلمَ الشعر أخفى من هوىً لم تفشِه عينٌ لعينِ رقيبِ(5)

وقوله من القصيدة نفسها :

أما بَناتي المفرداتِ فإنها في الحُسنِ أَشْهر مِنْ بناتِ حبيبِ(6) (7)

ومثل ذلك قوله يصف الأسد :

يصولُ بكفّ عرْض شبرين عرْضُها خناجرُها أمضى من القُضُبِ البترِ(8)

---

1) المصدر السابق، ص159.

2) عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والصرفي، ص470.

3) الضحى، آية 4.

4) ينظر : صالح سليم الفخري : تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 1996، ص 221-222.

5) الديوان، ص80.

6) بنات حبيب: أي أشعار أبي تمام الشاعر العباسي المشهور.

7) الديوان، ص83.

8) نفسه، ص471.

فابن حمديس أراد من خلال استخدامه لاسم التفضيل "أخفى" أن يسمو بالشعر إلى مرتبة راقية وأن يؤكد بأن الشاعرية موهبة فريدة من نوعها لا تتاح إلا لفئة قليلة، ولا تنكشف أسرارها إلا لمبدع موهوب، لذلك فهي (الشاعرية) أخفى وأعمق وأغمض من الحب والهوى من جهة، ومن جهة أخرى انساق وراء عاطفة الاعتزاز والإعجاب بقصائده فبالغ بتفضيل شعره – من حيث الصنعة اللفظية – عن شعر أبي تمام المعروف بمذهب التصنع، وذلك عن طريق صيغة التفصيل "أشهر". ويبالغ في وصف حدّة مخالب الأسد فيجعلها أشد حدة من السيوف القاطعة. ويأتي اسم التفصيل : أحيانا مضافا إلى معرفة نحو :

وأشقى الناس في الأخرى ابن دنيا يقول لنفسه في الغيِّ خوضي[1]

ومثله قوله يمدح يحي بن تميم بن المعز :

أعلى الملوكِ منارًا في ذرى شَرَفٍ لا يرتقي كوكبٌ في الجو حيث رقا[2]

وأيضا :

واغتنِم من كل عيشٍ صَفْوَهُ فألَذ العيشِ صفوٌ يغْتَنَمْ[3]

إن المميز في صيغة التفضيل –هنا- هو إطلاق الصفة إلى أقصاها مثلما يظهر في "أشقى الناس" في البيت الأول، و"أعلى الملوك" في البيت الثاني، و"ألذ العيش" في البيت الثالث"، ففي البيت الأول تبيّن صيغة التفضيل أن الإنسان الذي يتّبع الهوى وينساق وراء ملذات الدنيا وشهواتها هو أكثر الناس شقاءً وتعاسة في الآخرة ولا يقارن بأي أحد، وتؤكد في البيت الثاني أن يحي بن تميم بن المعز هو أشرف الناس وأعلاهم مكانة، ولا يزاحمه في ذلك أحد، ويتجلى من خلال سياق اسم التفضيل في البيت الثالث أن اللحظات اللاهية لا مثيل لها في الدنيا فهي أسعد الأوقات وأمتعها لأنها تخلو من الهموم والأحزان، لذلك يدعو الشاعر إلى الاستمتاع بالحياة والتنعم بها قدر المستطاع.

كما يرد اسم التفضيل مضافا إلى نكرة على شاكلة ما نراه في رثائه لابن أخته :

وأخوا الهداية راحلٌ جعَلَ التّقى زادًا له فتُقاهُ أفضلُ زادِ[4]

ومثله قوله :

لم تنصفيني في معاملة الهوى وأعزُّ شيء في الدمى الإنصافُ[5]

و قوله كذلك :

قلت : والله فيه أحسنُ تقويـــــ ـــمٍ ، فهذا في الوصف مبلغُ علمي[6]

---

1)المصدر السابق، ص278.

2) نفسه، ص312.

3)نفسه، ص390.

4) نفسه، ص135.

5) نفسه، ص294.

6) نفسه، ص382.

فالشاعر يدرك أن الإيمان والتقوى أفضل طريق وأفضل زاد للنجاة من عذاب النار والظفر بالجنة، لذلك فهو مطمئن ومرتاح لسلوك ابن أخته هذا المسلك. وظلم حبيبته له وعدم مراعاتها لشعوره أحبطه وخيب أمله لأنه حُرم من أشرف ما في المرأة، وأقصى ما يتمناه المحب وهو إنصافها وعدلها، وارتقاؤه بجمال الحبيبة إلى أعلى المراتب سببه انبهاره بحسنها وافتتانه به.

وجاءت صيغة "أفعل" مقترنة "بأل" التعريف مرة واحدة وذلك في قوله :

خُذْ بالأشد إذا ما الشرعُ وافَقَه   ولاتمِل بك في أهوائكَ الرُّخَصُ[1]

كما اقترن اسم التفصيل بلام التوكيد في موضع واحد أيضا وذلك في قوله :

إن الشجاعة في الحماة وإنها   لأشد منها في الأبي الصابر[2]

وارتباط الصيغة "أفعل" في هذا البيت بلام التوكيد كثّفت معنى التوكيد الذي تحمله هذه الصيغة في ذاتها وزادته قوة وبروزا.

وقد اقترن اسم التفصيل في حالتين بحرف جر، فجاء في إحداهما زائدا مسبوقا بـ "ما" النافية، وذلك في قوله:

وما روضةٌ يُهدي النسيمُ أريجها   محا عن ثراها القَطْـرُ سيئةَ المحـلِ

بأطيـبَ من فيـها محـادثةً إذا   حلا النومُ عند الفجر في الأعين النجلِ[3]

وجاء في الأخرى غير مسبوق بـ "ما النافية"، وذلك في قوله :

وقد كان ذلك البشرُ منه مُبَشّرا   بأكْبَرِ مأمولٍ وأوفرِ مَغْنَمِ[4]

وقد استخدم الشاعر لغرض التفصيل -أحيانا- صيغتي "خير" و"شر" اللتين خرجتا عن القياس، «فهناك ثلاث صيغ في (أفعل) التفضيل اشتهرت بحذف الهمزة، وهي خير- حَب - شر»[5] ومن أمثلة هاتين الصيغتين قوله :

الصبحُ شرٌّ بغيضِ   والليلُ خيرُ حَبيبِ[6]

ومثله في الرثاء :

ولبسَ المسوحَ بعد حريرٍ   شرّ زيٍّ أَرَتْكَ من خيرِ زيٍّ[7]

ومثله أيضا

لوْ أنّنا طيرٌ لقيلَ لخيرنا   غرّدْ وقيل لشرّنا لا تَنْعبِ[8]

---

1) المصدر السابق ، ص275.

2) نفسه، ص211.

3) نفسه ، ص324.

4) نفسه، ص425.

5) عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والطرفي، ص 470.

6) الديوان ، ص87.

7) نفسه ، ص 458.

8) نفسه ، ص 463

فقد أفادت الصيغتان المذكورتان المبالغة والتوكيد مثل الصيغ السابقة، فالصبح أرذل المكروهين لأنه أبعد عنه خيال حبيبته، والليل أفضل الأحباب لأنه يقرب طيفها إليه وفيه يستحضر صورتها وذكرياته معها. وعندما أراد الشاعر إظهار حزن الثكالى اللواتي يندبن القائد عبد الغنى ابن القائد عبد العزيز الصقلي في أبشع صورة، سلط الضوء على التناقص بين لباسهن المنسوج من الشعر مبالغة في الحزن، وبين جمالهن، وذلك من خلال الثنائية الضدية "خير وشر". وليوسع الهوة بين الشعراء الجيدين – وهومنهم- والشعراء السيئين وظف اسمي التفضيل "خير" و"شر" اللذين بيّن عن طريقهما -في البيت الثالث– مدى انجذاب الناس للشعر الجيد ونفورهم من الرديء منه.

وقد يتصدر اسم التفضيل –في شعر ابن حمديس– الجملة مثلما نشاهده في :

وأَصْعَبُ مِنْ رُكُوبِ البحرِ عندي أمورٌ ألجأتكَ إلى رُكوبِهْ[1]

وكذلك في :

شربنا على حافاته دَوْرَ سكرة وأَقْتَلُ سُكْراً منه لَحْظُ مديرهِ[2]

ومن قوله :

وأقصرُ الأيام الفتى يومُ لذّةٍ صياما بالعيش فيه فطابا[3]

فتقديم أسماء التفضيل في هذه الأبيات يجعل المتلقى يتشوق إلى معرفة المفضل، ومن ثمة يترسخ في ذهنه ويتمكن في نفسه.

كما قد تتقدم "من+المفضل عليه" على اسم التفضيل على نحو ما نجده في :

إذا عَلَمٌ ر بالنار أُعْلِمَ رأسُهُ رأيتَ عليّاً منه في ليلة أهدى[4]

ومثله :

وأنت من الأعداءِ أدهى خديعةً إذا ما صَدَمْتَ الجيشَ في الجيش بالمكرِ[5]

ومثله :

ليَ قلبٌ من جَلْمَدِ الصخرِ أقسى وهو من رِقّةِ النسيمِ أرَقُّ[6]

ففي المثال الأول قدم الشاعر "منه" على أهدى، وقدم في المثال الثاني "من الأعداء" على "أدهى"، وقدم في المثال الثالث "من جلمد الصخر" على "أقسى" ومن "رقة النسيم" على "أرق"، وهذا غير جائز إلا للضرورة الشعرية[7]

---

1) المصدر السابق ، ص 34.

2) نفسه ، 191.

3) نفسه، ص 464.

4) نفسه، ص 173.

5) نفسه ، ص 226.

6) نفسه، ص 300.

7) ينظر : عباس حسن : النحو الوافي، ج3، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت ص، 400.

وفصل ابن حمديس بين اسم التفضيل و"من+المفضل عليه" في مواضع عدة منها:

وجفنين أوفى بالمنية فيهما عليكَ من الغزلان وَسْنانُ أحْوَرُ[1]

وقوله يرثى بنية له :

وفارقت روحاً كان منكِ انْتزاعُهُ أدقّ دبيباً في الجسومِ من النملِ[2]

وقوله أيضا :

وقرعُ الحسامِ الرأس من كلّ كافرٍ أحبُّ إلى سَمْعي من النَّقر في البمِّ[3]

فقد فصل بينهما في البيت الأول بقوله "بالمنية فيهما عليك"، وفي البيت الثاني بعبارة : "دبيبا في الجسوم" ، وفي البيت الثالث بالجار والمجرور "إلى سمعي" ، وهذا النوع من الفصل لا يجوز إلا بمعمول اسم التفضيل أو : "لو " وما يتبعها[4]

ومن السمات الأسلوبية فيما يتعلق بصيغة التفضيل حذف : من والمفضل عليه، على شاكلة ما نلقاه في قوله :

وأنفاسُها أَذْكَى إذا انصرفَ الدُّجَى وريقتُها أَشْهَى ومقلتُها أَسْبَى[5]

والتقدير أنفاسها أذكى من أنفاس كل النساء، والأمر نفسه بالنسبة إلى "أشهى" و"أسبى" .ومثله أيضا :

أذلك خيرٌ أم تَعَسُّفُ سبسبٍ يُعْقّلُ أخفافَ النّجائِبِ عاتكه[6]

والتقدير أذلك خير من تعسف سبسب أم تعسف سبسب خير من ذلك، ويعود اسم الإشارة "ذلك" على شرب الخمر في أحضان الطبيعة، وإذا كان غرض الشاعر من الحذف في البيت الثاني هو الإيجاز فإنه تجاوز ذلك إلى إطلاق الصفة والمبالغة فيها في البيت الأول.

ز) اسم الآلة :

جاء في كتب الصرف أن اسم الآلة هو : اسم يصاغ من الفعل الثلاثي للدلالة على ما حصل بواسطته الفعل[7]، وذلك على الأوزان التالية : مفعال، ومِفعَل، ومفعلة، وأضاف المحدثون صيغا أخرى هي : فاعلة، وفاعول، وفعّالة. كما وردت أسماء آلة

---

1) الديوان، ص 257.

2) المصدر السابق، ص 334

3) نفسه، ص 373.

4) بنظر : عباس حسن، نفسه ،ج3، ص 404.

5) الديوان، ص73.

6) نفسه، ص 316.

7) ينظر مثلا : أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، ص135، وأيضا فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، ص236-237.

على غير الأوزان المعروفة شذوذا، مثل: مُنْخُل، ومُكحلة، ومُسْعُط[1]، إلا أنه قد يصاغ من الأسماء الجامدة مثل : مجرّة من الجرّ ومخدة من الخد ومكحلة من الكحل ومصدغة من الصدغ والمزود من الزّاد[2]، إضافة إلى إتيان اسم الآلة جامدا غير مشتق، على أوزان مختلفة نحو : فأس، سهم، سيف، سكين، قدوم، قلم[3]، غير أننا سنركز في دراستنا على أسماء الآلة المشتقة فقط.

يضم الديوان ثمانية وأربعين(48) اسم آلة، تتوزع على الأوزان التالية :

مفعال :

وردت هذه البنية أربعا وعشرين (24) مرة مثلما نلقاه في وصف الشاعر لمغنية:

وكأنما يدها فمٌ متكلم بالسحرِ فِيهِ مِقْوَلُ المضرَابِ[4]

فالمضراب اسم آلة يقصد به في البيت الريشة التي يضرب بها وتر العود، وهو يعكس حياة الترف واللهو التي كان يعيشها أهل عصره.

ويقول في إحدى قصائده :

لها طعنةٌ لا تستَبينُ لناظرٍ ولا يُرْسِلُ المسبارَ[5] فيها طبيبُها[6]

واستحضاره لاسم الآلة "المسبار" في هذا البيت هدفه بيان مدى صغر لدغة العقرب ومع ذلك فهي قاتلة.

ومن الأسماء التي تدل على الآلة اسم "مقراض" المذكور في قوله وهو يصف الشمعة:

تَقْطفُ من هامتها فَضْلَةً قطفكَ بالمقراض[7] رأسَ القلمْ[8]

وكذلك اسم المفتاح الذي شبه به الخمرة والممدوح في قوله:

فهي مفتاحٌ للذّاتِ لنا ويدُ المنصور مفتاحُ الكرم[9]

وفعل الفتح المرتبط بالمفتاح في هذا البيت مجرد لا محسوس، فالخمر مفتاح النفس لأنها تشرحها، ويد المنصور مفتاح للكرم لأنه مصدره.

---

1) ينظر : عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والصرفي، ص464.

2) صالح سليم الفخري : تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، ص238.

3) ينظر مثلا: أحمد الحملاوي : نفسه، ص135، وأيضا : فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، ص236، وأيضا عبده الراجحي : نفسه، ص465.

4) الديوان، ص49.

5) المسبار : ما يختبر به عمق الجرح. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص413)

6) الديوان، ص67.

7) المقراض: ما يقطع به الثوب أو غيره. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص727)

8) الديوان، ص392.

9) نفسه، ص391.

-مِفْعَل:

ترددت هذه الصيغة اثنتين وعشرين(22) مرة، من مثل قوله :

نحنُ في جَنَّــة نُبــاكِرُ منـــها   ساحِلِيْ جـَدْوَلٍ كسِيـفٍ مُجَرَّدْ
صَقَلَتْ مَتْنَهُ مداوسُ[1] شمسٍ   من خلال الغصون صقلاً مجدَّد[2]

فقد استعان الشاعر بحسّه المرهف وذائقته الرفيعة وذكائه المتوقد فشكل صورة بديعة يستعير فيها للشمس اسم الآلة "مداوس"، فمنظر انعكاس الشمس على صفحة الجدول من خلال أشعتها المتسللة عبر أغصان الشجر جعلته يتخيل بأن الجدول، تحفة سيف، وبأن الشمس حداد صقلته بمداوسها.

ويتصور-في موضع آخر– إبر الذباب وكأنها آلة لشق الجلد من خلال توظيفه لاسم الآلة "مباضع" الذي وزن مفرده "مفْعَل" فيقول :

يُغْشِي السوامَ مناقيرا فتحسبها   مباضعاً مُدْمِياتٍ كلَّ مفتصد[3]

ويلجأ إلى اسم الآلة "منجل" لوصف الهلال في البيتين المواليين :

أنظـرْ إلى حســن هلالٍ بدا   يَهْتِكُ مـن أنــوارهِ الحِنْــدســا[4]

كمِنْجَلٍ قد صِيغَ من عَسْجَدٍ   يحصدُ من زهرِ الرّبى نَرْجِسَا[5]

مفعلة:

لم نعثر في الديوان إلا على اسمي آلة على وزن "مفعلة"، وذلك في قوله :

والصبحُ يلقط من جُمَانِ نجومِهِ   مـا كــانَ في الآفـــاقِ ذا تبـديـــدِ
زَهـرٌ خَبـَتْ أنـــوارُهَا فكــأنَّها   سرجُ المشاكي[6] عولجت بخمودِ[7]

وفي قوله:

ولم أرَ ناراً تطعم الندّ قبلها   لها فَلَكٌ في الأرض في جوف مجمره[8]

والاسمان هما: "المشاكي" و"مجمرة"، وإذا كانت المشكاة مشتقة من الفعل "شك" الذي يعني : طعن وخرق؛ فإن المجمرة مشتقة من الاسم "جمر".

1) مداوس: جمع مدوس وهو أداة الصقل. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص303)
2) الديوان، ص138.
3) الديوان، ص145.
4) الحِنْدَسُ : الليل الشديد الظلمة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص202)
5) الديوان، ص473.
6) المشاكي : جمع مشكاة وهي كوة في الحائط يوضع فيها المصباح. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص492)
7) الديوان، ص 142.
8) نفسه، ص241.

-فاعول:

وقد وردت مرة واحدة حيث نجدها في :

إذا شاءَتِ الرّهْبانُ بالضَرْبِ أنْطَقَتْ   مع الصبح والإمساءِ فيها النواقسا[(1)]

فصاحب الديوان هنا يتحدث عن مساجد صقلية التي حوّلها النّصارى إلى كنائس تقرع بالأجراس صباحا ومساءً، وهو أمر مرتبط بشعائر الديانة المسيحية، ومجيئه بصيغة الجمع دلالة على كثرة المساجد التي تحولت إلى كنائس مما يعني أن استهدافها كان مقصودا، وذلك من أجل القضاء على الإسلام في تلك المنطقة.

ح) التصغير:

يُلحَق التصغير بالمشتقات باعتباره وصفا في المعنى[(2)] وهو أداة لغوية تستخدم لأغراض معينة كالتحقير وتقليل الحجم وتقليل الكمية والعدد وتقريب الزمان والمكان والتحبب والتعظيم، وله ثلاث صيغ هي : فُعَيْل –فُعَيعِل -فُعَيْعِيل [(3)] وقد لجأ إليه ابن حمديس في أربع مناسبات مستخدما صيغة **"فُعَيْل"** في ثلاث منها، وخرج عن الصيغ الثلاث المذكورة في واحدة، وهذا ما يتوضح في الأبيات التالية :

رأتْني سُلَيْمى والقذالُ كأنَّما   تَنَفَّسَ فيه الصبحُ فابيضّ حالِكِه[(4)]

وقوله :

كأنّ تمثالَ سليمى اجتلى   عليه منها خَفَرًا واحتشامْ[(5)]

ومنه :

صدّتْ سليمى فما تأتي معاتبةً   ولا عتابَ إذا حبلُ الهوى انصرما[(6)]

وكذلك :

كأنَّ لنفسك مغنيطساً   غَدَتْ للذنوبِ به جَاذِبهْ[(7)]

فالاسم المصغر "سليمى" يتكرر في الأبيات الثلاثة الأولى، وهو على وزن **"فُعَيْل"**، ويرمي الشاعر من خلاله إلى التودد إلى سلمى، والتعبير عن مدى قربها إلى نفسه.

ويكمن التصغير في البيت الرابع في كلمة "مغنيطس" المأخوذة من "مغنطيس"، وهي لا تتفق مع أي وزن من أوزان التصغير القياسية المعروفة، ويبدو أن الشاعر اتجه

---

1) نفسه، ص 264.

2) ينظر: أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، ص172.

3) ينظر: عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والصرفي، ص487-488.

4) الديوان، ص 315.

5) المصدر السابق، ص406.

6) نفسه، ص 414.

7) نفسه، ص65.

إليها لكون حديث النفس خفي وغير ظاهر ومع ذلك له تأثير شديد وسلطان على الإنسان، والعواقب وخيمة على من يذعن له؛ إذ يقوده إلى ارتكاب الذنوب ومعصية الله عز وجل.

ثانيا: البناء التركيبي

يتبوأ المستوى التركيبي مكانة بالغة الأهمية في الدراسات الأسلوبية، إذ يعتبر وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، حيث تنظر إلى التركيب في الشعر «لا على أنه تراكيب ميتة محايدة ولكنها تراكيب تؤدّي جزْءًا من معنى القصيدة وجمالياتها، وإن صح هذا فإن التراكيب النحوية في القصيدة تتناغم مع باقي العناصر الأخرى»[(1)].

فالمستوى التركيبي يتضافر مع التركيب البلاغي في تحقيق شعرية النص، فلا شك «أن كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعاد المنشئ عن وعي وإدراك... فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق، ويتطلبه السياق... ومن المؤكد أن ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتب عن ذلك معاني مختلفة لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته»[(2)]

وعليه فسوف نتناول في هذا المقام من الدراسة أساليب التركيب في شعر ابن حمديس الصقلي معتمدين على جوهر التحليل التركيبي الذي هو «تفجير لهياكل اللغة مع إبراز كيفية الانتقال من الدّال إلى الدلالة، ومن هذا المنظور تكون القصيدة بنية تعتمد في جانب كبير منها على التركيب»[(3)]

ولا يتأتى لنا ذلك إلا عند انطلاقنا من مباحث علم المعاني الذي هو «تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، يتحرز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره» [(4)]

1)التركيب بين الأسلوب الخبري والإنشائي :

يتوسل المبدع باللغة الشعرية للتعبير عن عالمه الخاص ومعاناته فيه، ونقل تجربته الفنية إلى المتلقي، ولا يخرج في ذلك عن الأسلوبين الخبري والإنشائي «فالكلام إما خبر أو إنشاء،

---

1) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 70.

2) نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 172.

3) توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس ، د .ط، 1984 ،ص 81.

4) السكاكي : مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط2، 1987، ص161.

لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء»[1]

أ)الأسلوب الخبري :

لم يتفق البلاغيون العرب على تعريف واحد للخبر، إلا أن أشهر تعريف له – قديما وحديثا – هو تعريف القزويني الذي ناقش آراء النظّام والجاحظ وغيرهما مؤسسا لرأيه بقوله : «اختلف الناس في انحصار الخبر في الصادق والكاذب فذهب الجمهور إلى أنه منحصر فيهما، ثم اختلفوا فقال الأكثر منهم : صدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له، هذا هو المشهور وعليه التعويل»[2]، فالقزويني تبنى رأي الجمهور وملخصه أن الخبر هو "الكلام الذي يحتمل الصدق الكذب".

لكن هذا التعريف ينطبق على الجملة الخبرية المباشرة دون الجملة الخبرية الفنية التي لا حاجة لها بأن تطابق الواقع الخارجي «لأن لها واقعا خاصا بها، هو واقع العمل الفني نفسه، المستقى من التجربة الفنية التي خاضها الفنان»[3]، وحتى لا نغفل أي نمط من أنماط التعبير المباشرة والفنية يمكن تعريف الخبر «بأنه كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته أو باعتبار اعتقاد قائله أو باعتبار الواقع الحقيقي والفني» [4]

والجمل الخبرية نوعان، مؤكدة ومنفية :

1.الجمل المؤكدة :

وظف ابن حمديس في شعره الجمل المؤكدة التي تمثل أحد أضرب الخبر باستعماله لعدد من المؤكدات من أهمها مايلي :

- **إن :**

إن حرف توكيد ينصب الاسم ويرفع الخبر[5]، وهي من أهم مؤكدات الخبر عند ابن حمديس، وقد تمظهر توظيفها في شعره –بالنظر إلى اسمها – على صورتين :

و تتجلى الصورة الأولى في قول الشاعر :

وغَرّتْكَ دُنْياك إذ فَوّضَتْ إليكَ أمانيَّها الكـاذِبهْ

---

1) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ص 24.

2) المرجع السابق، ص 25.

3) منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة و الجملة)، منشأة المعارف، الإسكندرية - مصر، ط3، 1997،ص 193

4) حسين جمعة : جمالية الخبر و الإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2005، ص49.

5) ينظر : ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج1، تح / شر/ عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت، ط1، 2000، ص 227، وينظر : الحسين بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني في حروف المعاني، تح : فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ص 393.

وإن دقائقَ ساعاتهـــــا لِعُمْرِكَ آكلةٌ شاربةْ
وإن المنيةَ من نحوهـــا عَلَيك بأظفارها واثِبةْ (1)

نظم الشاعر هذه الأبيات لمّا بلغ السبعين عامًا، أين استقرت في ذهنه الحقيقة التي لطالما حجبتها ملذات الدنيا ومسراتها، واغترار الإنسان بشبابه وقوّته وصحته، وهي حقيقة أن كل ساعة تزيد في عمر الإنسان تنقص – في المقابل – من الإمكانيات القصوى للحياة لديه وتقرّب إليه ساعة النهاية، وهذه الحقيقة لا تحتاج إلى دليل، حيث يتفق حولها العام والخاص، ولكن الشاعر أتى بها على سبيل الإخبار مستعينا بأداة التوكيد "إن" للتذكير والاعتبار. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التوكيد يعكس الإحساس الحاد بدنو الأجل في هذه المرحلة المتقدمة من العمر ويدعمه في ذلك تكرار صيغة اسم الفاعل ثلاث مرّات (آكلة، شاربة، واثبة)، وقد جاء خبر إن – هنا – ظاهرا، و يتمثل في : آكلة، شاربة، واثبة.

وجاء الخبر ظاهرًا – أيضا – في قوله يمدح يحي بن تميم بن المعز :

شكرًا فإنّ السعد متصل وُصِلتْ به أيامك الغرر(2)

حيث يصف فترة حكم الممدوح من خلال التأكيد على أن أيامه جلبت السعادة والبِشر لِما تميزت به من أمن واستقرار وازدهار، مستخدما الحرف إنّ ليثبت لها (أيام الممدوح) هذه الصفة، ويقنع بها المتلقي.

و كثيرا ما يأتي خبر إن جملة، مع اسمها الظاهر مثلما نراه في قوله :

واغْتَرِبْ وَارْجُ المُنى كم مِنْ فتًى مُعْدمٍ نال المُنى بَعْدَ اغترابْ
إنّ أتْـــراحَ النـــوى يَعـقـبُـــها بجزيلِ الحَظِّ أفـْراحُ الإيابْ(3)

فالشاعر مقتنع بمبدإ وأراد أن يشارك الناس فيه وهو الاغتراب والسير في الآفاق من أجل تحقيق المجد والغنى، وهذا المبدأ رسّخته تجارب الحياة، وهو يدرك مخاطر السفر ومشاقّه، لكنه يرى بأنها هيّنة أمام تحقيق الغاية والمأرب لذلك استعان بأسلوب التوكيد عن طريق "إن" ليطمئن المتلقي –بما لا يدع مجالا للشك – بأن معاناة الاغتراب تعقبها نشوة النجاح.
ومنه أيضا قوله :

إن الخطوب طَرَقْنَني في جنة أخْرجْنَني منها خروجَ المذنب(4)

فهذا البيت ينبني على التوكيد الذي أراد الشاعر عن طريقه أن يبرر سبب مغادرته لوطنه حتى لا يُشكَّك في موقفه ولا يُتهم بالخيانة والجبن، فالحروب والفتن التي لا تفارق وطنه هي التي أجبرته على الرحيل. وقد ساعد إتيان خبر إن (طرقنني) جملة فعلية على نقل إحساس الشاعر الطاغي بالفقد والحسرة على وطنه بتموجاته وتوتراته، بخاصة وأنه تَمَثَّل

1) الديوان، ص 65.
2) نفسه، ص 220.
3) المصدر السابق، ص85.
4) نفسه، ص 463.

من خلاله قصة آدم –عليه و السلام– وتماهى فيها، وذلك لمّا أُخرج من الجنة، فأصبح وكأنه هو آدم، ووطنه الذي رحل عنه هو الجنة، وكل هذا يزيد في كثافة الصورة وإمكانيات التأثير والإقناع.

وقليلا ما يرد خبر إن شبه جملة مع اسمها الظاهر نحو ما نجده في قوله يمدح القائد مهيب بن عبد الحكم الصقلي :

إنّ للقائدِ عِزًّا، جَارُهُ   في جوارِ النَّجمِ مَحْمِيُّ الجَنَابْ(1)

فقد جاءت الجملة الخبرية المؤكدة : "إنّ للقائد عزًّاً" لتقرر للممدوح المكانة العالية والرفيعة وتثبتها له، مع تأخر اسم إن "عِزًّا" وبروز معنى التخصيص في "للقائد" من قبيل الاهتمام بأمر المتقدم، وفي ذلك زيادة في تأكيد الخبر.

أما المظهر الثاني لـ " إن " فيتبدّى في قوله :

أمّا بناتي المُفرداتِ فإنها   في الحُسنِ أشهرُ من بناتِ حبيبِ(2)

يلاحظ في هذا البيت أن اسم إنّ جاء ضميرا متصلا، وهو "الهاء" في "فإنها"، الذي يحيل إلى "بناتي المفردات"، أما خبرها فجاء ظاهرا، ويتمثل في اسم التفضيل : "أشهر" فاجتمع التأكيد مع المبالغة لإفادة التفرد والتميز لألفاظ شعره وعباراته، بخاصة وأن المفضل عنه هو : مفردات أبي تمام الشاعر المشهور.

و قال يخاطب قومه ويحثهم على الجهاد:

دعو النومَ إني خائفٌ أنْ تدوسَكمْ   دواهٍ، و أنتم في الأماني مع الحُلْمِ(3)

إن المصير المشترك والآمال المشتركة جعلته معنيا بقضية وطنه، لذلك توجه إلى أهل بلده يحرضهم على الجهاد ويحذرهم من الغفلة مدفوعا بحرصه على سلامة وطنه وإحساسه بالخطر المحدق الذي يتهدد قومه ووطنه، والذي أعرب عنه من خلال عبارة "إني خائف" مستخدما أسلوب التوكيد لبيان مدى جدية الموقف وخطورته.

و قد يأتي الخبر جملة في قوله :

نَعوذُ من الشيطان بالله إنّهُ   يُوَسْوِسُ بالعِصْيان في أُذنِ القلْب(4)

فالتوكيد في هذا البيت يثبت فعل الوسوسة بارتكاب المعاصي للشيطان ويقرّره بواسطة الحرف "إن" والضمير المتصل "الهاء" العائد على الشيطان، وجملة يوسوس في أذن القلب.

---

1) المصدر السابق ، ص 85

2) نفسه، ص 83

3) نفسه ، ص 373

4) نفسه، ص 88

ويقول أيضا :

إن لم أُ ُعاقرْكَ المدامَ فإنني حَقَنْتُ دَمَ الزّقِّ الذي أنتَ سافِكهْ[1]

فقد وظف الشاعر الجملة الخبرية المؤكدة "إنني حقنت دم الزّق" ليثبت للسامع بأنه أقلع عن شرب الخمر، ولكي يبعد عن ذهنه أي شك وارتياب في ذلك.

وقد اجتمع المظهران السابقا الذكر في قول الشاعر :

ألائمتي إن التجمّلَ جندلٌ صليبٌ وإنّي بالتجلد لائكهُ[2]

فمن يتتبع استخدامات التوكيد بـ "إن" في ديوان ابن حمديس يلحظ اقتران خبر إن بلام الابتداء في العديد من المرات ويكثر ذلك في المظهر الثاني لـ "إن"؛ أي : إن +اسمها (ضمير متصل) + خبرها ، ومن أمثلة هذا الشكل من التوكيد قوله :

إنّي لأَرْجُو السّلمَ منْ زَمَنٍ قامَتْ على ساقٍ لَه حَرْبُ[3]

فحالته النفسية القلقة والمضطربة من جرّاء الحرب وما سببته من ألم وعذاب اقتضت منه تدعيم "إن" بلام الإبداء لإظهار رغبته الشديدة في انتهاء الحرب وحلول الأمن والسلام على وطنه.

ومن هذا الشكل – أيضا – قوله يصف رباطة جأشه وثباته عند الشدائد :

و إني لذو قلبٍ أبيّ حَملْتُه لِيَحْمِلَ عنّي مُثْقِلات الشدائدِ[4]

ويقول كذلك :

إنّ الهوا لمحيطٌ بالنفوسِ فقُلْ هل حظّها منه غيرُ الفوْتِ بالنفَسِ[5]

فعلى الرّغم من أن الفضاء مليء بالهواء إلا أن الإنسان لا يأخذ منه إلا قدر نفَسه، ويشير من خلال ذلك إلى القناعة وضرورة الزهد في المال ومتاع الدنيا، ويلاحظ في هذا البيت أن الشاعر حذف همزة "الهواء" في الشطر الأول وذلك للضرورة الشعرية.

فمن خلال الأمثلة السابقة يتضح أن اتصال لام الابتداء بخبر إن يزيد الجملة الخبرية إثباتا وإمعانا في التوكيد.

1) المصدر السابق ، ص 315

2) نفسه، ص 316

3) نفسه ، ص 35.

4) نفسه، ص 146.

5) نفسه ، ص 272.

- **أنّ :**

أنّ (بالفتح) حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر، وهي فرع من إن المكسورة[1]، وتظهر في الديوان على الأشكال نفسها التي ظهرت بها "إن" السابقة الذكر، والتي تنتظم في صورتين :

- اسمها (اسم ظاهر) + خبرها (اسم ظاهر، أوجملة، أوشبه جملة)
- اسمها (ضمير متصل) + خبرها (اسم ظاهر، أو جملة)

ونسوق من الصورة الأولى الشواهد التالية :

يقول ابن حمديس متغزلا :

أو ما علمتَ بأن فتّاك الهوى حورٌ تكافحُ بالعيون ملاحُ[2]

فجملة "أن فتاك الهوى حورٌ" جاءت في سياق إخباري غرضه الإقرار بشدة فتك حور العين و أثرهنّ في قلوب العشاق، وهو ما يتجلى في المركب الإضافي : "فتّاك الهوى" وخبر إن : "حورٌ".

ومن هذا الشكل قوله أيضا يمدح المعتمد :

و أنا العليم بأن طَوْلَكَ شامل وذُراك رحراحٌ[3] وُجُودَكَ كوْثرُ[4]

فالشاعر أعلم الناس بأن كرم الممدوح عمّ الجميع .

ويغلب على هذه الصورة – في الديوان– ورود خبر "أن" جملة، ومن أمثلة ذلك :

قام الدّليل وما الدليل بكاذبٍ أنَّ النصارى يُخْذَلون وتُنصَرُ[5]

فقد قامت الحجة وانجلت الحقيقة وسارت الأمور في مسارها الصحيح بانتصار الحق على الباطل، والحق – في هذا البيت – ممثل بالممدوح، والباطل ممثل بالنصارى، وقد تم إثبات هذه الحقيقة وصدقها بواسطة الجملة الخبرية المؤكدة "أن النصارى يخذلون"، فكلمة النصارى (اسم أن) حدّدت طبيعة الآخر، ووصفت جملة يخذلون (خبر أن) مصير هذا الآخر، وقد كرس انبناء خبر أن على الفعل المضارع لاستمرارية هذا المصير، لأن الباطل مآله الانهزام.

ويقول أيضا متغزلا :

ومن أعجبِ الأشياءِ أنّ سيوفَها تعودُ رماحًا، حيثُ تلحظُ، أو نبلا[6]

---

1) ينظر : ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب، ج1، ص 253-254، وينظر : الحسن بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني، ص402-403

2) الديوان، ص 119.

3) رحراح : واسع منبسط. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص334)

4) الديوان، ص 200.

5) نفسه، ص 199.

6) نفسه ، ص 342.

ومفاد الخبر المؤكد –هنا- هو أن عيون الجميلات تردي المحبين بمجرّد لمحهم بالبصر، وكأنها ترميهم بالنبال والسهام.
ومن أمثلة مجيء خبر "أن" شبه جملة مع اسمها الظاهر قول الشاعر:

وكم يقولون : مجنونٌ، وما علموا أنّ الجنونَ الذي به من هوى بشر[1]

فهو يؤكد أن الجنون الذي يتهمونه به إنّما سببه الوقوع في الحب، وقد وضح هذا السّبب من خلال خبر أن "من هوى بشر" الذي جاء شبه جملة.
ومنه قوله :

يعيدُ عطايا سُكْرِه عندَ صَحوهِ ليُعْلمَ أنّ الجودَ منه على عِلْمِ[2]

فالشاعر يصف رجلا يجود بماله أثناء سكره، وعندما يصحو يعيد الكرّة ليؤكد للناس بأن كرمه مقصود، وغرضه هذا تترجمه الجملة الخبرية المؤكدة "أن الجود منه على علم" التي جاء خبر "أن" فيها شبه جملة وهو : "على علم".
وتتضح الصورة الثانية لـ " أن " أي : أن + اسمها (ضمير متصل) + خبرها (ظاهر أوجملة أو شبه جملة) فيما يلي :
يقول ابن حمديس في مدح علي بن يحي :

تحسِبُ البَحرَ بعضَ جدواه لولا أنّه في الورود عذبٌ نميرُ[3]

فالبيت يؤكد أن جود الممدوح أوسع وأوفر من البحر، وعندما أحس بأن هذا الوصف غير كاف لجأ إلى التكثيف الدلالي بإضافة بعد آخر إلى الصورة وهو بعد الذوق مؤكدا على أن كرم الممدوح – المشار إليه بالضمير المتصل "الهاء" الواقع اسما لـ"أن" – يبعث السرور لدى المستفيد منه، وهو المعنى المقصود من خبر أن الظاهر : "عذبٌ" على عكس ماء البحر الذي لا تستسيغه النفس لأنه مالح.
ونجد هذا الشكل – أيضا – في قوله :

وأمنعُ نفسي من حياةٍ هنيئة لأنّكَ حيٌّ تستحقُّ المراثيا[4]

ففي هذا البيت يفصح الشاعر – في الشطر الأول –عن قراره بالامتناع عن التمتع بالحياة، ثم يبرر ذلك –في الشطر الثاني- بالجملة الخبرية المؤكدة "لأنك حي تستحق المراثي" الواقعة بعد لام التعليل، التي يستشفّ منها الإقرار بالوفاء للمعتمد والامتنان له ولأفضاله عليه قبل زوال ملكه.

---

1) المصدر السابق ، ص 183.
2) نفسه، ص 423.
3) نفسه ، ص 243
4) نفسه ، ص 460.

والشاعر كان شحيحا في توظيف هذا الشكل، في مقابل الإكثار من الشكل : أن +اسمها (ضمير متصل) + خبرها (جملة)، والذي استخدمه في وصفه لقصر المعتمد بن عباد قائلا :

نسيتُ به إيوانَ كسرى لأنه أراني له مَوْلي من الفضلِ لا مثلا[1]

فهو يؤكد أن سبب إعجابه بهذا القصر وتفضيله عن قصر ملك الفرس يكمن في احتضانه لأجود الناس وأكرمهم وهو المعتمد بن عباد، فالقصر بصاحبه.

- **قد :**

لها خمسة معاني أبرزها التحقيق إذا جاء بعدها فعل ماضي[2] وهي من أبرز الأدوات التي اعتمد عليها الشاعر في توكيد الخبر، وقد اتخذت في الديوان أشكالا عدّة من أمثلتها :

النمط الأول : قد + فعل ماضي + فاعله (اسم ظاهر، أوضمير متصل، أوضمير مستتر)

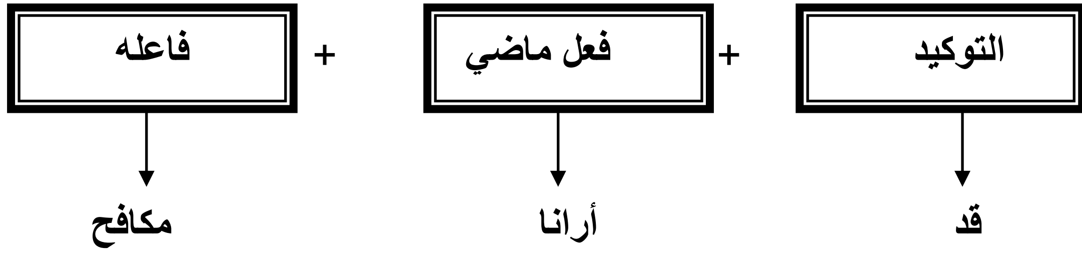
قد أرانا مكافحُ الأُسْدِ سَيْفًا حدُّه في طَلا عِداهُ وَلُوجُ[3]

1) المصدر السابق، ص 344.

2) ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب، ج2، ص544، وينظر : المرادي : الجنى الداني، ص255.

3) الديوان ، ص 97.

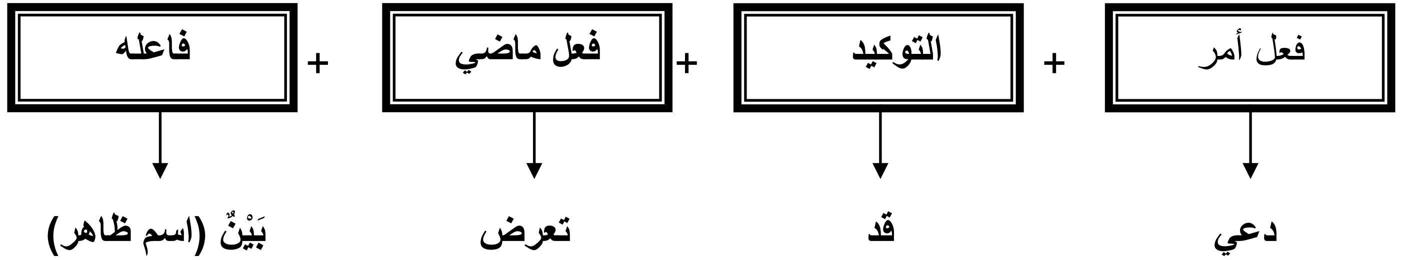
ويمكن توضيح النمط التركيبي لـ " قّد " في هذا البيت بالمخطط التالي :



النمط الثاني : فعل أمر +قد + فعل ماضي+ فاعله (اسم ظاهر، أوضمير متصل، أوضمير مستتر) وهو من أبرز الأنماط التركيبية في هذا المجال، ويلاحظ فيه اقتران قد –في الغالب– بالفاء، ومنه :

ودعيني فقد تَعرَّضَ بَيْنٌ   بوشيكِ النوى إليَّ يُشيرُ(1)

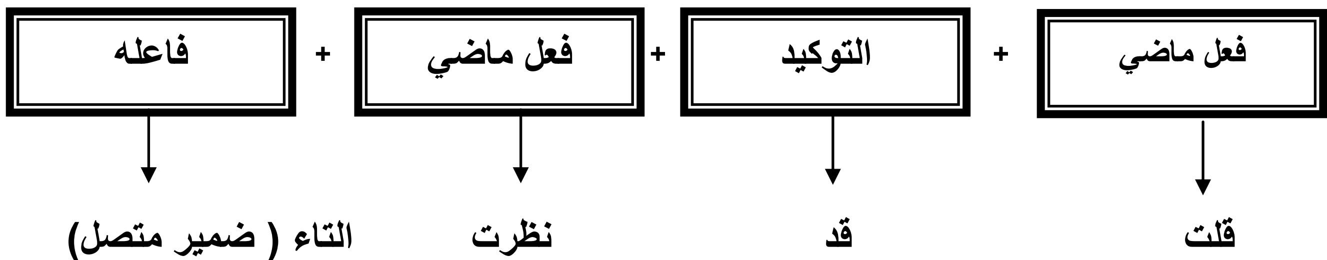
و يظهر – هنا – على الشكل الآتي :



النمط الثالث : فعل ماضي+ قد + فعل ماضي + فاعله (اسم ظاهر، أوضمير متصل، أوضمير مستتر) ويتبدّى في قوله يصف الخمر:

وقلتُ وقد نظرتُ إلى عُجابٍ   أثغرُ الماء تضحكُ عنه نارُ(2)

والرسم التوضيحي الموالي يبين هذا النمط :



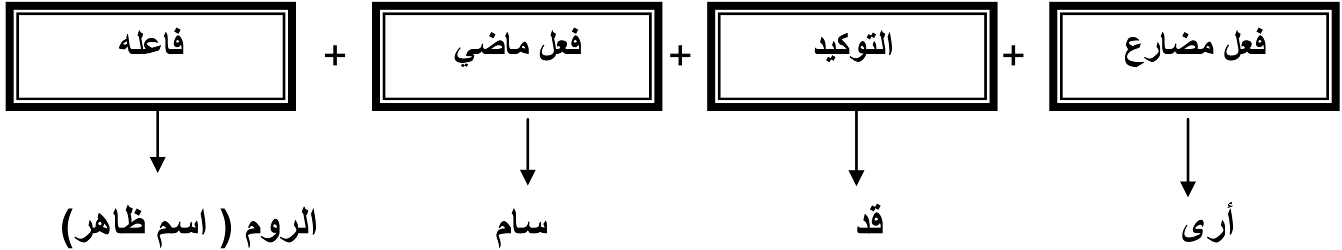
1) المصدر السابق ، ص 243

2) نفسه ، ص 235.

النمط الرابع : فعل مضارع + قد + فعل ماضي + فاعله (اسم ظاهر، أو ضمير متصل، أو ضمير مستتر) نستشهد عليه بقول الشاعر متسحرا على الحال التي آل إليها وطنه :

أرى بَلدي قد سَامَهُ الرومُ ذلّةً و كان بقومي عزّهُ متقاعِسَا(1)

وينتظم هذا النوع من التركيب – في هذا البيت – بالكيفية التي يبينها المخطط التالي :

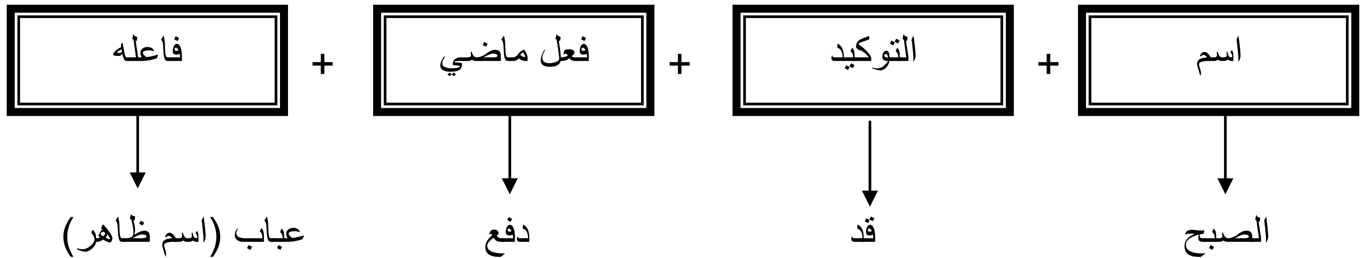


النمط الخامس: اسم + قد + فعل ماضي + فاعلها

و يتجلى في قول ابن حمديس يصف الصبح وهو يدفع الليل وكأنه سيل يجرف كل ما يعترضه :

و الصُّبْحُ قَّد دَفَعَ النجوم عُبَابُهُ فكأَنّهُ سَيْلٌ يَسُوقُ حَبابا(2)

ويظهر هذا النمط في هذا المثال على الصورة التي يوضحها الرسم الآتي :



النمط السادس : اسم استفهام + قد +فعل ماضي + فاعله.

ومنه قول ابن حمديس متفجعا على فقد جاريته جوهرة :

لا صبَر عنكِ وكيفِ الصبر عنكِ وقد طواكِ عن عينِيَ الموج الذي نَشَرَكْ(3)

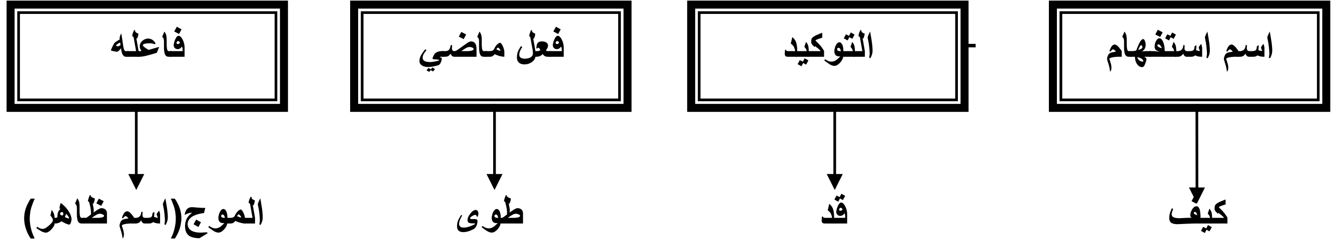
---

1) المصدر السابق ، ص 264.

2) نفسه ، ص 34.

3) نفسه ، ص 213.

وفيما يلي مخطط توضيحي للشكل الذي اتخذه هذا النمط في هذا الشاهد :



وموقع "قد" في الأنماط التركيبية السابقة وغيرها من التراكيب الأخرى يشير إلى أغراض بلاغية مختلفة تتصل بمقصدية الشاعر في تقرير خبر معين لغرض فني، أو التأكيد على واقع ما له أثر نفسي عميق لدى الشاعر، أو تبرير موقف معين...، إلى غير ذلك من المقاصد البلاغية الأخرى.

ولا تفوتنا الإشارة –هنا- إلى اقتران قد –في الكثير من الأحيان– بلام الابتداء على نحو ما نلقاه في رثائه للشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي :

فيا معشرًا حَثّوا به نحو قبره مطيَّةَ حَتْفٍ فوقَ أيديهمُ تُحـــدى

لقد دفعتْ أيديكـمُ منهُ للبلـى يدًا بجديد العُرْفِ كانت لكم تنــدى[1]

فالشاعر يصف وقائع دفن المرثي، مستخدما أسلوب التوكيد عن طريق "لقد" لكي يبدي اندهاشه من هذا الموقف، الذي ينطوي على مفارقة وجودية محيّرة، فالناس الذين كانوا يتنعّمون بأفضاله هم أنفسهم الذين ألقوا به في القبر ليبلى جسده، و يزول.

ويقول أيضا مخاطبا ابن عمته أبّا الحُسنِ :

لقد حَنّتْ إلى مثواك نفسي كمُرْزِمَةٍ إلى وَطَنٍ تَتوقُ[2]

فهذا البيت تأكيد وإقرار لابن عمته من خلال "لقد" بأنه يحن إليه ويتحرق شوقا لملاقاته، ولكن الظروف حالت دون عودته.

- **القصر :**

ومعناه لغة «الحبس، واصطلاحا : هو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص أو هو : إثبات الحكم لما يذكر في الكلام ونفيه عمّا عداه»[3]، وهو من أساليب التوكيد «لأنه ليس إلا تأكيدًا للحكم على تأكيد»[4]، وبنية القصر بنية تدخل في جوهر التركيب الإسنادي، إذ يتحدد

1) المصدر السابق، ص 172.

2) نفسه ، ص 309.

3) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 165.

4) السكاكي : مفتاح العلوم، ص 291.

عملها في نطاق «الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والمفعول والظرف والحال وغيرها من الوظائف النحوية أي أن القصر يمارس مهمته الإنتاجية في منطقة الإسناد وما يتعلق بها من فضلات»[1]

والقصر يستمد خصوصيته التركيبية وقيمته الدلالية من الجمع بين وظيفتين على مستوى واحد وهما : الإثبات والنفي، وذلك بوسائل متعددة أشهرها : النفي والعطف والاستثناء، واستعمال إنما، والتقديم، وقد وظفه ابن حمديس بطرقه المختلفة لكن بنسب متفاوتة، أهمها عنده القصر بالنفي والاستثناء الذي شكل في شعره ملمحًا بارزا .

وقد ظهر في صور مختلفة مارس الشاعر من خلالها حريته في استخدام اللغة في سبيل التجديد والإبداع، وإنتاج زخم هائل من الدلالات المتنوعة والمتجددة، ومن أكثرها استخداما ما يرتكز أساسا على "ما" النافية وأداة الاستثناء "إلا"، كقوله في مدح الأمير يحي بن تميم بن المعز :

لمّا سَريتَ كُنْتَ جُمْلَتَهُ   وما رفيقاكَ إلا النصرُ والظفر[2]

حيث نجد أن الصياغة الشعرية اتجهت إلى نفي الهزيمة والخسارة عن الممدوح وإثبات النصر والظفر له، ومن ثمة تكون البنية العميقة للبيت هي المولدة لشعريته، فالبنية العميقة هي: "وما رفيقاك في المعارك إلا النصر على الأعداء والظفر بالغنائم" إذ تلتصق صفتا : النصر والظفر بالموصوف وهو الممدوح المشار إليه بالضمير المتصل : الكاف، وكأنه لا ينهزم أبدا، وتلقّي هذا المعنى يقتضي النظر إلى البنية العميقة وتتبع تحولاتها التي تقدم البنية السطحية في شكلها الأخير على النحو التالي :

- الحرب نصر أو هزيمة وظفر أو خسارة.
- أهم ما في الحرب النصر والظفر.
- الحرب نصر وظفر.
- ما رفيقاك إلا النصر والظفر.

فالبنية في مستواها الأول تطرح احتمالين للحرب ثم يأتي المستوى الثاني الذي يحصر هذين الاحتمالين في أهمهما : النصر والظفر، ثم يأتي المستوى الثالث ليؤكد على انحصار هذين الاحتمالين في النصر والظفر، ثم يأتي المستوى الرّابع الذي يتم فيه توليد الدلالة في البنية السطحية المبنية على القصر بـ "ما" النافية وأداة الاستثناء "إلا".

---

1) محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة – مصر، ط1، 1997، ص 261.

2) الديوان، ص 222.

ويضاهي القصر بـ"لام النافية" و"إلا" نظيره السابق بـ " ما النافية " و" إلا " شيوعا في شعر ابن حمديس، ونستدل عليه بقول الشاعر يخاطب ابن عمته أبي الحسن في قصيدة كتبها إليه يرثي فيها عمته :

ألم تر أنّا في نـوى مستمـــرة نروح و نغدو كالمصر على الذنب
فلا وَصْل إلاّ بين أسمائنا التي تُسافِرُ مِنّا فــــي مُعَنْوَنةِ الكُتُــبِ[1]

تعرض بنية القصر –هنا– الأسلوب الخبري في صياغة شعرية تشدّ المتلقي إلى عالم الشاعر الحزين، المليء بالمآسي وآلام الوحدة والغربة، فلكي يعبر لأحبابه وأقاربه عن ألم غربته المستمرة التي حرمته منهم قَصَرَ الوصل والتلاقي على أسمائهم التي يوقّعون بها على الرسائل التي يتواصلون بها فيما بينهم، و نفاه عنه وعنهم مطلقا.

ويقدم لنا القصر في البيت السابق دليلا على أن الغربة الدائمة قطعت أمام الشاعر كل سبل الالتقاء بأهله، واستأصلت –شيئا فشيئا– أصداءه من ذهنه وأذهانهم فأصبحوا بالنسبة إلى بعضهم البعض مجرد أسماء.

ومن صور هذا الصنف من القصر : القصر بـ"لم النافية" و"إلا" ومنه :

صَبرْنا للخطوب على صُروفٍ إذا رُمِيَ الوَليدُ بهنَّ شَابا
ولَمْ تَسْلمْ لنــــا إلاَّ نُفُـــوسٌ وأحْسابٌ نُكرمها احتسابا[2]

لقد ابتلي الشاعر بالكثير من النوائب، وواجه العديد من المصائب في حياته، وديوانه يفصح – في مواضع مختلفة وبخاصة في رثائياته– عن جملة من الحوادث المؤلمة التي عجت بها حياته، فشعره «مملوء بالدلالات التاريخية»[3] ولعل أعظمها شأنا وأشدّها تأثيرا فيه نكبةّ وطنه واستيلاء النورمانديين عليه[4] فَقَدْ فَقَدَ وطنه، وعددا من أفراد عائلته، والكثير من أصدقائه المقربين، وهذه الأحداث والخسائر لمّح إليها دون ذكرها صراحة من خلال بنية القصر"لم+إلا" التي لخصتها في فقده كل شيء سوى نفسه وأصله الكريم.

ومن أدوات النفي التي استخدمها الشاعر في بنى القصر -إضافة إلى أدوات النفي السابقة– نذكر " ليس" كما في قوله :

وقد بُدّلْت بَعْدَ سَراةِ قـومي ذئابًا في الصحابة لا صِحابَا
وألفيْتُ الجليسَ على خِلافي فلست مُجـــالِـسًا إلاّ كِتابـا[5]

فحين فَقَدَ الشاعر – في الحاضر- ما يعوضه عن قومه الذين كان يأنس بهم في الماضي شعر بالوحشة والضياع أمام واقع مؤلم يعيشه في كنف مجتمع يختلف عن أفراده في

---

1) المصدر السابق، ص 62.

2) نفسه، ص 44.

3) سعد اسماعيل شلبي : ابن حمديس الصقلي حياته من شعره، ص 83.

4) ينظر : إحسان عباس : العرب في صقلية، ص 129 وما بعدها.

5) الديوان، ص 43.

الثقافة وطريقة التفكير والرؤى، فلم يجد بدًّا من اعتزالهم وقصر الرّفقة والمجالسة على الكتب.

وقد يستخدم الاستفهام الإنكاري بدل النفي لأنه يتضمن معنى النفي مثل قوله يشكو من الدّهر وخطوبة :

مَضَى كلّ عصرٍ وهو حرْبٌ لأهله وهل تَصْرَعُ الآسادَ إلاّ معاركهُ(1)

فصيغة القصر –هنا- تكمن في "هل تصرع الآساد إلا معاركُه" أي لا تصرع الآساد إلا معاركُه، فالأبطال والشجعان –على حدّ تعبيره- لا يقوى عليهم إلا الدّهر ولا تهلكهم إلا معاركه.

ومن هنا فإن الشاعر نوّع في أدوات النفي لأداء معنى القصر فاستعمل : ما، ولا، ولم، وليس، إضافة إلى الاستفهام الإنكاري، وذلك حسبما تمليه عليه تجربته الشعرية.

ولم يقتصر ابن حمديس على الاستثناء بـ "إلا" -على الرّغم من كونه الأكثر انتشارًا في شعره – بل وظف أيضا : "سوى"، مثلما في قوله :

وقد سَكِرَتْ صِعادُ الخــط حتي تأوّدَ(2) كـــلُّ لـدنٍ(3) مستقيــم

وما شربتْ سوى خمرِ التراقي(4) ولا انتشقتْ سِوَى وَرْدَ الكلــومِ(5)

فقد ارتبط سياق الاستثناء في البيت الثاني والمبني على أداتي النفي : "ما" و"لا" و"سوى" بسياق الصورة الاستعارية في البيت الأول حين استعار الشاعر السكر للسهام، إذ وظفه (الاستثناء) ليحدد سبب سكر النبال، والذي حصره في الدّماء وأبعده عن الخمرة العادية، وذلك إمعانا منه في وصف كثرة القتلى في صفوف الأعداء، كما قصر انتشاق السهام على الجراح دون الورود المعروفة برائحتها الطيبة.

كما استعمل ابن حمديس "غير"، عندما تذكر أيامه السعيدة التي قضاها في صقلية لما كان شابا :

ليالي تُعْمِلُ الأفرَاحُ كأسي فمالي غير ريق الكأس رِيقُ(6)

فأيامه هناك كانت كلها لهو ومجون إلى درجة أنه لا يشرب إلا الخمر.

إن ابن حمديس لم يعتمد في تأدية معنى القصر على النفي والاستثناء فقط إنما لجأ إلى طرق أخرى لكنها أقل استخداما من الطريقة السابقة ومنها استعمال "إنما" مثل قوله :

تنَهّدْتُ مُرتاعَ الفؤادِ و إنّما تنهّدتُ للصبح الذي يتنفّسُ(1)

---

1)المصدر السابق، ص 315.

2) تَأَوَّدَ : تعوج. (ابن منظور : لسان العرب، مادة أود، ص168)

3) اللدن : اللّيِّنُ. (نفسه، مادة لدن، ص4022)

4) التراقي : جمع تَرْقُوَة، وهي عظمة مشرفة بين ثُغرة النحر والعاتق. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص84)

5)الديوان، ص 389

6) نفسه ، ص 309

إنه يفصح –هنا- عن شعوره من قدوم الصبح، وقد حصر دواعي هذا الإحساس في انبلاج النهار الذي ينبئ بالفراق لأنه يكشفه هو وحبيبته أمام أعين الرقباء، بعدما كان الليل سترا لهما.

من بين وسائل القصر التي عوّل عليها الشاعر : العطف بلا وبل و لكن، ومن القصر بلا قوله :

وَرَاءَكَ يا بَحْرُ لي جَنّةٌ لَبِسْتُ النّعيمَ بها لا الشَّقَاءَ[2]

فبنية القصر –هنا– عملت على إثبات صفة التنعم لحياة الشاعر في وطنه صقلية، ونزّهتها من صفة البؤس والشقاء.

ومن القصر بـ " بل " قوله:

وما استنطقت من طلَلٍ صَموتٍ كأنّ له إشاراتِ الكلِيـــم

بل استنطقْتُ بالنّغماتِ عـــودًا تَنَبَّهَ مُطْرِبًا في حجْر ريمِ[3]

أما في البيتين–هنا– فإنها تنفي في شطرها الأول (وما استنطقت من طلل صموت) وقوف الشاعر على الأطلال، وتثبت مكانها التفاعل مع العود ونغماته في شطرها الثاني (بل استنطقْتُ بالنّغماتِ عودًا)، وهو بهذا يقتدي بمبدأ أبي نواس القاضي بتعويض المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية بداعي التجديد.

ومن القصر بـ " لكن " قوله مخاطبا المعتمد بن عباد :

وما سددتَ سبيلي عن لقائـهمُ لكنْ جعلت صِفادي عنـهمُ الصّفَدا[4]

فالشاعر يبرئ الممدوح من منعه من العودة إلى وطنه وأهله، عن طريق عبارة : "ما سددت سبيلي عن لقائهم" التي تمثل الشق الأول من بنية القصر في هذا البيت، ويحصر سبب عدم عودته إلى بلده في كرم الممدوح وعطائه، وذلك من خلال عبارة "لكن جعلت صفادي عنهم الصفدا"، التي تمثل الشق الثاني، من بنية القصر، وهذا لا يعني أنه نسي وطنه وذويه وتخلى عنهم، وإنما المسألة فنية صرفة فتعلقه ببلده وأهله لا جدال فيه، لكن تفاعله مع الواقع هو ما يملي عليه موقفه.

2.الجمل المنفية :

النفي عكس الإثبات «ويسمى كذلك الجحد، وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيا»[1]

---

1) المصدر السابق ، ص 266

2) نفسه، ص 30

3) نفسه، ص 387.

4) نفسه ، ص 179.

والجملة الخبرية المنفية هي «الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدمتها أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام»[2]، وأداوت النفي متعددة في اللغة العربية، تناولتها كتب النحو المختلفة متفرقة على مباحث شتى، لأن النحاة راعوا في ذلك العمل دون المعنى، وهي : لم، لمّا، لن، ليس، ما، إن، لا، لات، غير[3]، وقد استخدم الشاعر أغلبها لكن بنسب متفاوتة حسب ما أملته عليه تجربته الشعرية.

- **لا النافية :**

لها وظائف عدّة، فهي تنفي الجملة الاسمية والفعلية، كما تقوم مقام "إن"، وتحل محل ليس، كما تستخدم في العطف[4] والتي قبل الأفعال تدخل على المضارع وتخلصه للمستقبل، يقول ابن يعيش : «وأما "لا" فحرف ناف أيضا، موضوعٌ لنفي الفعل المستقبل»[5] وقد ينفى بها الماضي، وعندئذ يجب تكرارها[6] ومثال ذلك قوله تعالى : «فَلاَ صَدَّقَ وَلاَ صَلَّى»[7] أي لم يصدق ولم يصلّ.

وهي تحتل صدارة حروف النفي في شعر ابن حمديس، ومن أمثلتها قوله متغزلا :

كم أسيرمن أســـارى قيـــده　　　في وَثَاق الحبّ لا يرجو سَرَاحْ
وعليـل لا يُدَاوى قــرْحُــــــهُ　　　من جنيّ الرّشفِ العذبِ القــراحْ
والغوَاني لا غنًى عن وصلها　　　أبِغَيرِ المــاء يَرْوى ذو التيـــاحْ [8]

إن تجربته في عالم الهوى أسفرت له عن مفارقات لا توجد إلا في هذا العالم، فقد رأى الكثير ممن وقعوا في أشراك الحب يرفضون التحرر منه، كما ألفى فيه العديد من العطشى الذين لا يروي الماء العذب الصافي غليلهم، ولا ظمأهم إلا وصل الغواني وقربهن، فهن ضرورة ملحة لكل عاشق.

ويقول أيضا في مدح الأمير الحسن بن علي :

يجود ارتجالاً بالمنى لا رويَّةً　　　فلا حُكْم تّسويفٍ عليه ولا وعدِ[9]

---

1) محمد سمير نجيب اللبدي : معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت-لبنان، د .ط، د.ت، مادة (النفي)، ص 127.

2) محمد خان : لغة القران الكريم، دارسة لسانية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، ط1، 2003، ص 121.

3) ينظر : فاضل صالح السامرائي : معاني النحو، ج4، شركة العاتك، القاهرة – مصر، ط2، 2003، ص 162.

4) المرادي : الجنى الدّاني، ص290 وما بعدها.

5) ابن يعيش : شرح المفضل، ج5، ص 33.

6) ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب، ج3، ص 306.

7) القيامة : آية31.

8) الديوان، ص 112.

9)المصدر السابق، ص 160.

فهو ينفي عن الممدوح صفة التأني في الجود والبذل على الرعية، كما يخلع عنه التسويف وإعطاء العهود بالإنفاق، فهو يعجل به ويسارع إليه كلما سنحت له الفرصة.

ويفخر بشعره معوّلا على بنية النفي فيقول:

بصقيل اللفظِ مُنَقَّحِــه لا سمع يمر به بِصَــدِ
لا زيف به فيريكَ قذًى في عَيْن بصيرة منتقدِ
لا يسمعُ فيه مستمــعٌ زفَرات أسًى كالمفتقد[1]

فقد استعان الشاعر بلام النافية لتنزيه ألفاظ شعره وعباراته من العيوب والشوائب، فهي تستميل السمع وتستثير النظر، كما تبعث الرضى والسرور في النفس.

ويقول في رثاء الشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي :

فلا قابلٌ هجرًا ولا مضمرٌ أذًى ولا مخلفٌ وعدًا، ولا مانعٌ رفدًا[2]

فحين أراد عدّ مناقب المرثي اختار نفي سمات مذمومة إذا اجتمعت في إنسان أزرت به وحطت من قيمته وإذا خلا منها أصبح من أصلح الناس وأرفعهم شأنا، هذه السمات هي : الهجر، وأذية الناس، وإخلاف الوعد، ومنع المعروف.

- **ما النافية:**

تدخل على الجملة الاسمية فتعمل عمل ليس على لغة أهل الحجاز، ولا عمل لها على لغة بني تميم[3] كما تدخل على الجملة الفعلية، «فإذا دخلت على الماضي تركته على معناه من المضي وإذا دخلت على المضارع خلّصته للحال»[4]

وقد وردت "ما" النافية في الكثير من المواضع في شعر ابن حمديس، مثلما نجده في قوله يمدح على بن يحي ويهنئه بدخول العام :

ورأى في فِناءِ قصرك حَفلاً ما له في فِناءِ قَصْرٍ نظيرُ[5]

ففناء قصر الممدوح غص –في هذه المناسبة بجمع غفير من الناس لا مثيل له في أي قصر من القصور، وقد جاء هؤلاء الناس لتهنئته بالعام الجديد، والشاعر يريد بذلك إظهار مدى محبة الرعية لهذا الأمير وسعادتهم بحكمه.

ويقول في قصيدة مدح بها الأمير يحي ابن تميم بن المعز، ويذكر هدايا أهديت إليه من المغرب ومن قبل ملك قسنطينة، صحبة رسول منه بخطاب يستعفي به غزوه بلادِه، سنة تسع وخمسمائة :

وما رأيتُ أسودًا قبلهم فتحتْ مدائنا نازلتها وهي في الأجم[1]

---

1) نفسه، ص 171.

2) نفسه، ص 173.

3) ينظر : أحمد بن عبد النور المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح : أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق – سوريا، ط3، 2002، ص377 وما بعدها.

4) نفسه، ص 380.

5) الديوان، ص 245.

إن هذا الحدث الفريد ألجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بـ "ما النافية" للتعبير عنه، فجرّد من خلاله كل الجيوش من صفة فتح المدن، دون نزاع أو قتال وأفرد بها جيش الممدوح تأكيدًا على قوته واتقاء الملوك سطوته.

ومنه قوله في رثاء جاريته جوهرة:

وما نجوتُ بنفسي عنكِ راغبةً   و إنما مدّ عُمْري قاصرٌ عُمُرَكْ (2)

إن بال الشاعر –منذ حادثة غرق جاريته– لم يهنأ وضميره لم يكف عن تأنيبه على موتها، وتحت وطأة ذلك راح ينفي احتمال نجاته دون محاولة إنقاذها زهدا فيها، ويربط وفاتها وحياته بالقدر، حتى يريح ضميره ويزيح عن كاهله الحمل الثقيل الذي طالما أقض مضجعه، وحيّر خاطره.

ويتحدث عن امتناعه عن الهجاء فيقول :

وما أنا ممّن يرتضي الهَجْوَ خُطّةً   على أن بَعْضَ الناس أصْبَحَ يهجوني (3)

فهو ينزه نفسه عن اتخاذ الهجاء وسيلة لتحقيق مآربه، ويرفضه رفضا قاطعا، رغم الاستفزازات المتكررة من بعض الناس، لأنه يتعارض مع أخلاقه ومبادئه.

- **لم :**

حرف يختص بنفي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع دون غيرها، وعملها الجزم، يقول سيبويه : «هذا باب ما يعمل في الأفعال فيجزمها، وذلك: لمْ، ولمّا ، واللام التي في الأمر، ولا في النهي»[4]، كما أنها تصرف معنى الفعل المضارع إلى الماضي[5]، ومن أمثلة النفي بـ"لم" قول الشاعر مادحا الأمير أبا الحسن على بن يحي :

وغرارُ سيفكَ ساهرٌ لم تكتحلْ   عينُ الرّدى في جَفْنِه برقاد (6)

إن الممدوح يقظ دائما، لا يغمد سيفه أبدًا في سبيل حماية بلاده ودينه من خطر الأعداء، ومن أجل التأكيد على هذا المعنى واستمراريته استعان الشاعر بالأداة "لم" لاستبعاد النوم عن الموت في جفن سيف الممدوح، فهو يردي –بلا هوادة- كل من يهدد سلامة الوطن والدّين.

ومن ذلك قوله يمدح عليًا بن يحي في رسالة بعث بها إليه من المهدية إلى سفاقس عند سفره منها إلى أبيه أبي الطاهر :

و لم أرَ أرضا مثل أرضكم التي   يُقَبِّلُ ذيلَ القصر في شطها البحرُ (1)

---

1) المصدر السابق، ص 404.

2) نفسه، ص 214.

3) نفسه، ص 448.

4) سيبويه : الكتاب،ج3، ص 8.

5) ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب، ج3، ص 467.

6) الديوان، ص 155.

فلكي يعبّر عن جمال منظر قصر الممدوح المبني على شاطئ البحر وحتى يفصح عن انبهاره به واندهاشه منه نفى رؤيته لمثل هذا المشهد طوال حياته، بخاصه إذا عرفنا بأنه كثير السفر والتجوال مما ينشط التصور الجمالي لدى المتلقي على أعلى المستويات.

ومنه قوله :

أنازحةَ الدار التي لا أزورها　　إذا لم يُشَقَّ البحرُ أو يُقْطَعِ القفرُ

رحلت ولم يَرْحَلْ عشيةَ بيننا　　معي برحيل الجسم قلبٌ ولا صبر[2]

إنه يؤكد عن طريق النفي بـ"لم" بأن بعده عن الديار أجج في نفسه لواعج الشوق والحنين إلى حبيبته فعلى الرغم من رحيله إلا أنه ترك قلبه في مغانيها.

- **ليس:**

«فعل لا يتصرف، هذا مذهب الجمهور، ودليل فعليتها اتصال الضمائر المرفوعة البارزة بها، واتصال تاء التأنيث»[3]، وهي «نفي للحال الاستقبال»[4]، وقد وردت في قوله واصفا الريح التي تولت أمر أعداء صقلية عام الديماس :

تولّت جنودُ الله بالرّيح حربَهُمْ　　وليس لمخلوقٍ على حربها صبُر[5]

فهي ريحٌ عاتية لا يقوى على صدّها أي مخلوق على وجه الأرض وبهذا استطاع الشاعر من خلال النفي "بليس" أن يصور حجم العقاب وهول الحدث، وشدّة وقعه على الأعداء.

ومن ذلك قوله في الغزل :

يا كيفَ باتَ عليّ قلبُكِ جامدًا　　يَقْسو فليْس يُلينُهُ استعطافُ[6]

فحين أراد وصف جفاء الحبيبة وبرودة إحساسها نحوه نفى عنها صفة اللين والرضوخ لمحاولات الاستمالة، وقد ساعد في تكثيف هذا المعنى وإبرازه مجيء كلمة "استعطاف" نكرة، والتي أفادت العموم والإطلاق، أي أن حبيبته لا تستسلم لأي نوع من الاستعطاف، مهما كانت طبيعته ودرجته، مما وضعها في أعلى مستويات القسوة واللامبالاة.

ويصف القصائد المنظومة في مدح الأمير أبي الحسن على بن يحي فيقول :

من كلّ ناظمِ بيْتٍ لا شبيهَ له　　فليس يُنثَر منه الدهرَ ما نظما[7]

1) المصدر السابق ، ص 240.

2) نفسه، ص 239.

3) المرادي : الجنى الدّاني، ص 493.

4) أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي : حروف المعاني، تح : على توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط2، 1986، ص8.

5) الديوان، ص 249.

6) نفسه ، ص 294.

7)المصدر السابق، ص 416.

فأبيات هذه القصائد غاية في الجودة والإبداع، نُظمت خصيصاً لتتلاءم مع قيمة ورفعة ومكانة هذا الممدوح، لذلك طرح منها الشاعر سمة الاندثار، فهي ستبقى حية خالدة لتحكي مآثر ابن يحي وتثني على إنجازاته عبر مختلف العصور والأزمنة.

- **لن:**

وهي «حرف نفي، ينصب الفعل المضارع، ويخلصه للاستقبال»[1]، والنفي بـ"لن" قليل في شعر ابن حمديس، ومن نماذجه قوله في مدح على بن يحي :

ولن يخدعوا في الحرب وهو مبيدهم فتىً كان مولودًا من الحرب في حِجْرِ[2]

من أظهر صفات الممدوح الخبرة في الحرب ومعرفة فنونها وخدعها، وهذا ما يجعله محصّنا ضد مكائد الأعداء وكمائنهم، فخداعه غير وارد، وغير ممكن.

و يقول أيضا :

دَعُوا عبراتي تَنْبري من شؤونها فلن تصرفوا تَوْكَا فَهُنّ عن الوكفِ[3]

فقد وجد في البكاء متنفسا لأوجاع الصبابة والجوي، لذلك رفض دعاوي التوقف عنه، وطلب من لائميه تركه وشأنه مؤكدًا لهم عدم رضوخه لطلباتهم وعدم التوقف عن ذرف الدموع.

ويقول في سياق آخر :

وإيّاكَ يومًا أن تُجرّبَ غُربةً فلن يستجيزَ العقلُ تجربةَ السّمِّ[4]

إن الواقع أبان له عن حقيقة الغربة وآثارها السلبية على الإنسان فارتأى إيصالها للمتلقي حتى لا يقاسي ما قاساه، وقد أملى عليه الموقف الاستعانة بأسلوبين مختلفين ليعبر عن فكرته ويؤثر في المتلقي فاستخدم في الشطر الأول الأسلوب الإنشائي المتمثل في الأمر عن طريق فعل الأمر "إياك"، وذلك لإثارة انتباه المتلقي وربط قناة الاتصال بينه وبين النص، لينحو بعد ذلك منحًى تقريريا إخباريا من خلال أسلوب النفي ليختم رسالته بما يضمن تحقيق هدفه وغرضه منها، إذ أكد على عدم قبول العقل تجربة الغربة لأنها كالسم وكلاهما مضر قاتل للإنسان.

- **لمّا :**

هي حرف مخصص لنفي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع، تدخل على الفعل فتجزمه[1] وتقلبه كـ "لم"[2] وقد وظفها ابن حمديس في قوله :

---

1) الحسن بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني، ص 270.

2) الديوان، ص 226.

3) نفسه، ص 294.

4) نفسه، ص 374.

وهو الحمى سَقْيًا لأيامِ الحِمَى   فإنّها ولّت ولمّا تَرْجعِ[3]

يتحسر على الأيام الماضية التي كان فيها الربع الخالي مفعما بالحياة وعامرًا بأهله، والذي يعمّق هذا الإحساس لديه هو حقيقة أن تلك الأيام ولّت دون رجعة، وهذه الحقيقة عمل على تجسديها أسلوب النفي بـ " لمّا".

ب)-الأسلوب الإنشائي :

هو ما لا يمكن الحكم فيه على الكلام بالصدق أو الكذب «لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق »[4] وهو ينقسم إلى قسمين : إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي «الإنشاء الغير طلبي : ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح والذّم، والعقود، والقسم، والتعجب، والرّجاء، وكذا رُبَّ ولعلَّ، وكم الخبرية... والإنشاء الطلبي : هو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب- ويكون بخمسة أشياء : الأمر، والنهي والاستفهام، والتمني، والنداء»[5]

والأساليب الإن+شائية ذات تأثير بليغ على المتلقي لأنها تحمله على المشاركة في صناعة النص، كما أن لها القدرة على إنتاج دلالات جديدة تساهم في إضفاء الحركية والحيوية على اللغة الشعرية، ويرى محمد الهادي الطرابلسي أن الأساليب الإنشائية تعكس حيوية اللغة عن طريق أربعة عوامل رئيسة :

- أولها : العامل الصوتي : فمن مقومات التراكيب الإنشائية وخاصة منها الطلبية : النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.
- ثانيها : العامل النحوي أو الصرفي : فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر)
- ثالثها : العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذه الأساليب –في ظاهرها– الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العالم وصادق الرأي.
- رابعها : العامل النفسي المنطقي : فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالتها[6]

1) ينظر : سيبويه : الكتاب، ج3، ص 8.

2) ينظر : ابن هشام : مغني اللبيب ، ج3، ص 477.

3) الديوان، ص 282.

4) عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط5، 2001، ص 13.

5) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 69-70.

6) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349-350.

وهكذا فإن توظيف هذه الأساليب في النص يعمل على تنشيط النص وإثراء دلالاته، كما يقوي قنوات الاتصال بينه بين المتلقي، فيصبح لهذا الأخير دور فعال في كشف جماليات الخطاب الشعري، وتجلية ملامح الإبداع فيه.

وقد استثمر ابن حمديس هذه الأساليب بشكل جعل منها ملامح أسلوبية بارزة في شعره، ومن أكثر الأساليب دورانا عنده : الاستفهام والأمر والنداء، ثم يأتي أسلوبا النهي والتمني من حيث الاستخدام.

1.الاستفهام :

المراد بالإستفهام الاستفسار والاستيضاح ، يقول سيبويه: «استعطيت أي طلبت العطية، واستعتبته أي طلبت إليه العتبى، ومثل ذلك استفهمت واستخبرت، أي طلبت إليه أن يخبرني»[1]

وغاية أسلوب الاستفهام مستقاة من المعنى اللغوي للكلمة «وحقيقته طلب الفهم»[2]. ويأتي الاستفهام بأدوات مخصوصة وهي : «الهمزة، وأم، وهل، وما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وأين، وأنّى، ومتى، وأيان بفتح الهمزة وكسرها» [3] غير أن «طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تُغرس فيه بحيث تؤدي دورًا مزدوجا في الصياغة»[4]، هذه الدلالات أكثر من أن تحصى، من أشهرها : النفي والتقرير والإنكار والتوبيخ والتعظيم والتحقير، والتعجب والاستبعاد، وغير ذلك من المعاني الأخرى.

ويعد أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب التي اعتمد عليها ابن حمديس للتعبير عن معانيه وأفكاره، ويأتي عنده في المرتبة الأولى من حيث الشيوع متقدما على الأساليب الإنشائية الأخرى ومن أمثلته قوله راثيا جاريته جوهرة التي ماتت غرقا :

ويلي من الماءِ و التراب ومن   أحكـــام ضِدّيْن حُكّمَا فيـها
أما تَـــهـا ذا و ذاك غيّـــرها   كَيْفَ من العُنْصُرَيْنِ أفديها[5]

ويقول أيضا :

هل تردُّ الأيامُ حسني و منْ لي   بكمالِ الهلال بعدَ السّرارِ[6]

و يقول كذلك :

---

1) سيبويه : الكتاب، ج4، ص70.

2) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج1، ص 70.

3) السكاكي : مفتاح العلوم، ص 308.

4) محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان- مصر، ط1، 1995، ص 194.

5) الديوان، ص 450.

6) نفسه، ص 228.

أبعد أنسياتِ الهوى أقطعُ الفلا و يسنحُ لي من وحشها الجأبُ[1] والرّالُ[2] [3]

ويقول في موضع آخر وهو يتحدث عن غزو وصقلية :

أفي قَصْرينيّ رُقْعَةٌ يَعْمُرُونها ورسم من الإسلام أصبحَ دارسا[4]

فعندما نتقصى نفسية الشاعر من وراء هذه الأبيات نجده يتجرع كؤوسا مترعة من الحسرة، على فقدانه لجوهرة إلى الأبد، وعلى حسنه الذي ذهب مع ذهاب الشباب، كما يتحسر على أيام الماضي التي كان فيها سعيدا، والتي انقضت دون رجعة، وعلى قصريني التي وطئت أرضها فلول الغزاة، ويتحسر على الإسلام الذي ضاع مع ضياع صقلية.

ويؤدي الاستفهام –أحيانا– معنى الشكوى، هذا ما يتجلى فيما يلي :

أَحتيّ خيالُ كُنْتُ أحْظى بزَوْرِه له في الكرَى عن مَضْجِعي صدُّ عاتِبِ[5]

وفي قوله :

مالي أطيلُ عن الدّيار تغرّبًا أفبالتغرب كان طالعُ مولدي[6]

وكذا في قوله :

فَمنْ لغريب مُذهبٍ شَطْرَ عُمْرهِ طلابُ المعالي وارتكابُ العزائم[7]

ففي البيت الأول يشكو وحدته ووحشته، فحتى الطيف الذي كان يستأنس بزيارته أعرض عنه وتخلى، وفي الثاني والثالث يشكو غربته التي طال أمدها.

ويبدو أن ابن حمديس يعوّل كثيرا على هذين النوعين من الاستفهام للتعبير عما يجيش في نفسه من عواطف وأحاسيس، ولعل السبب يعود إلى توافقهما مع طبيعة نفسيته، وقدرتهما على التعبير عن مشاعره وهواجسه.

وقد يفيد الاستفهام معنى النفي من مثل :

هل أقالَ الحِمامُ عَثْـرةَ حيٍّ أم عدا سهمُــهُ فؤادَ رَميِّ
هل أدامَ الزمانُ وَصْل خليل فَوفَى والزّمانُ غيــرُ وفيِّ [8]

و قوله :

متى كنتُ مختارًا على الوصل فُرقَةً تُطيلُ إلى وِرْدِ اللقاءِ هيامي[9]

---

1) الجأب : حما الوحش. (ابن منظور : لسان العرب، باب جأب، ص527)

2) الرّال : ولد النعام. (نفسه، مادة رأل، ص1536)

3) الديوان، ص 328.

4) نفسه، ص 265.

5) نفسه، ص 56

6) نفسه، ص 175

7) المصدر السابق، ص 394

8) نفسه، ص 445

9) نفسه، ص 385

فليس الغرض من الاستفهام في هذه الأبيات انتظار الجواب، وإنما النفي، ففي البيتين الأولين أراد الشاعر أن ينفي عن الموت صفة الصفح عن البشر، وعن الزمان سمة الوفاء وإدامة وصل الأحباب الخلان، وفي البيت الثالث ينفي كون اغترابه وبعده عن الأهل اختياريا وبمحض إرادته.

وهناك مواضع أخرى يرد الاستفهام فيها معبرًا عن الحيرة، نستشهد على ذلك بقوله :

أَتَعْرِفُ لي عَنْ شَبابي سُلُوًّا وَمَنْ يَجِدِ الدّاء يَبْغِ الدواءَ [1]

و قوله أيضا :

أيّ خطْبٍ عنْ قوْسِهِ الموتُ يرْمي و سهامٌ تصيبُ منه فتُصْمي [2]

ويضطلع هذا النوع من الاستفهام في التعبير عن القضايا الوجودية التي تفوق إدراك الإنسان كالشيخوخة والموت، فمن يقرأ قصائد ابن حمديس «يشعر بنفسه المفكرة، كما يشعر بتلك الحيرة التي هي أصل كل تفكير»[3]

وقد يأتي الاستفهام للتعظيم على شاكلة قوله في مدح أبي الحسن علي بن يحي :

كيف يُفني الشموسَ ما اقتبسَتْهُ من سنا نورها عيونُ الأنامِ[4]

فقد جعل الممدوح في مرتبة الشمس تعظيما له، وإكبارا من شأنه.

كما أفرز دلالات التهكم والسخرية في قوله:

وأينَ الذي حَدّ المنجِّمُ كَوْنَهُ إذا مرّ للصوّامِ عشرٌ منَ الشهر[5]

فهو يسخر عن طريق أداة الاستفهام "أين" من المنجمين الذين تنبأوا بموت علي ابن يحي بعد عشرة أيام من رمضان، لكن الأيام كذّبت زعمهم وفندت ادعاءهم.

ومن المعاني التي تعطيها أدوات الاستفهام : الاستحالة، والتمني، والإقناع، والتي توحي بها الأبيات الآتية على التوالي :

تُريد من الأيَّام كَفَّ صُروفها أمنتقِلٌ طبْعُ الأفاعي عن اللّسْبِ[6]

فمن غير الممكن أن ينفى اللدغ عن الحية وكذلك الزمان.

ويقول :

بالله يا سَمُراتِ الحيِّ هل هَجَعَتْ في ظلِّ أغصانك الغزْلانُ عن سهري

وهل يراجع وكراً فيك مغتـــربٌ عزّتْ جناحيه أشـــراكٌ من القـــدر[1]

---

1) نفسه، ص 29

2) نفسه، ص 420

3) أحمد ضيف : بلاغة العرب في الأندلس، دار المعار للطباعة والنشر، سوسه – تونس، ط2، 1998، ص 151.

4) الديوان، ص413.

5) المصدر السابق، ص223.

6) نفسه، ص59.

فبنية السؤال –هنا- توحي بحنين الشاعر إلى وطنه، وبأن أمله في العودة لازال قائما، على الأقل أثناء نظمه لهذا البيت.

ويقول مخاطبا قومه :

أعَنْ أرضكُم يغنيكم أرضُ غيركم وكَمْ خالةً جَدَّاءَ لم تُغْنِ عن أُمِّ[2]

فقد خرج بالاستفهام إلى النفي من أجل إقناع قومه وحملهم على ملازمة بلادهم، أي نفي الاستغناء عن الوطن بغيره.

2.الأمر:

الأمر هو «طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أوادعاءً»[3] أو هو «كل ما يصح أن يطلب به الفعل من الفاعل المخاطب، سواء طلب به الفعل على سبيل الاستعلاء، نحو قولك : اضربْ، على وجه الاستعلاء، أو طُلب به الفعل على وجه الخضوع من الله تعالى، وهو الدعاء، نحو : اللهم ارحم، أو من غيره وهو الشفاعة، أو لم يُطلب به الفعل، بل كان إما على وجه الإباحة، نحو: "كلو واشربوا"، أو للتهديد نحو : "اعملوا ما شئتم"، أو غير ذلك من محامل هذه الصيغة» [4]

وقد تعامل ابن حمديس مع بنية الأمر من خلال الصيغ التالية :

أ) – فعل الأمر :

إن فعل الأمر هو الأكثر دورانا في شعر ابن حمديس من بين صيغ الأمر، ومن أمثلته قول :

بني الثغرِ لستم في الوغي من بني أمي إذا لم أصُل بالعُرْبِ منكم على العُجمِ
دعوا النومَ إني خـائـفٌ أن تدوسَـكـمْ دواهٍ، وأنتم في الأمـاني مع الحُلْـمِ[5]

لقد أحس الشاعر أن مكروها سيقع لقومه إن لم يتداركوا الوضع، لذلك طلب منهم اليقظة والحذر عن طريق فعل الأمر "دعوا" وبعدما فتح قناة الاتصال بينه وبين أهل بلده وبعدما أعرب عن مخاوفه ونبّه قومه إلى الخطر الداهم، وجد الفرصة سانحة لتحريضهم على الجهاد وحثهم على مجابهة العدو فلجأ إلى فعلي الأمر : "ردوا" و "وصولوا" لتحقيق هذه الغاية في قوله في القصيدة نفسه ا:

فرُدّوا وجوهَ الخيل نحــو كريهةٍ مُصرّحـة في الرّوم بالثكلِ واليُتـمِ

وَصُولوا ببيضٍ في العَجاجِ كأنّها بُروقٌ بِضربِ الهام محَمرّةُ السّجْمِ[1]

---

1) نفسه، ص208.

2) نفسه، ص384.

3) عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية، ص 14.

4) شرح الرضي على الكافية، ج4، تصحيح وتعليق حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس – بنغازي، ط2، 1996، ص123-124.

5) الديوان، ص373.

ومنه قوله :

فياربّ إنّ البينَ أضحتْ صُروفُهْ   عليّ وما لي من معين فكنْ معي[2]

ففعل الأمر "كُنْ" يخرج إلى معنى الدّعاء، وهو –دلاليّا– نتيجةٌ للنداء في الشطر الأول، الذي يفيد معنى الشكوى، فشكواه من الغربة والوحدة أدت به إلى التوجه إلى الله سبحانه وتعالى راجيا منه إعانته على تجاوز واقعه المأساوي، وتفريج همه وكربه.

وقد يأتي الأمر للوعظ والإرشاد كما في قوله :

فَدَعْ أشَرَ الجَموحِ و كُنْ ذليلا   لعزِّ الله كالعَوْد المروض[3]

فالشاعر يقصد بفعلي الأمر "دع" و"كن" توجيه النصح للمتلقي بترك الملذات وعدم الانقياد للنفس والهوى، والتفرّغ لطاعة الله وعبادته لكسب رضاه ومغفرته.

ومن المعاني التي تقترن بالأمر التمني كما في قوله يمدح الأمير الحسن بن علي :

دُمْ لنا يا ابنَ عليٍّ مَلِكا   في عُلًى ذاتِ سُعود صُعودْ[4]

فما دام الحسن بن علي هو الحاكم المثالي الذي يتطلع إليه الشاعر والأمة على السّواء فإنّه يتمنى دوام ملكه حتى يتحقق لأمته الثبات والمجد.

و يحمل دلالة التسوية في قوله :

هذه عــادةُ الليــالي فلُمْـــها   وهي لا تسمعُ الملامة، أودعْ

تَطْعَنُ الحيّ فالجسومُ بواقٍ   في يدِ السّقْمِ والنفوسُ تُشَيَّعْ[5]

فالمآسي التي مرّ بها، والأحداث المؤلمة التي عاشها جعلته يتشاءم من الزمان فلا ينتظر منه إلا السوء، لذلك سوّى بين لوم الليالي وترك لومها عن طريق فعلي الأمر : "فلمها" و"دع"، لأن نتيجة الفعلين –من منظوره- واحدة، وهي استهداف الإنسان بالمصائب والنوائب.

ويخرج إلى معنى الإغراء في قوله :

فأدِرْها تَحْتَ ليلٍ سَقْفُهُ   ظلمةٌ فيها من النور ثُقَّبْ[6]

فهو يغري صاحبه بشرب الخمر في جو هادئ تحت ظلم الليل المضيء بالنجوم التي بدت له وكأنها ثقوب يمر من خلالها نور الشمس.

ومنه ما جاء للتحقير في قوله :

يمشي اختيالُ التيه في مشيها   فعدِّ عن مَشْي قطاةِ البطاحْ[1]

---

1) نفسه، ص373.

2) نفسه، ص 285.

3) نفسه، ص278.

4) نفسه، ص 166.

5) المصدر السابق، ص 286.

6) نفسه، ص 69.

ففعل الأمر "عدّ" أتى للتقليل من شأن مشي القطاة أمام مشي الحبيبة الذي يشيح عن تكبّرها ولا مبالاتها.

ب) – المضارع المقترن بلام الأمر:

هذه الصيغة قليلة في شعر ابن حمديس مقارنة بالصيغة السابقة لأنها أثقل على اللسان، وأقل دلالة على الأمر، ومنها ما ورد في قوله :

من شاءَ أنْ تَسْكَرَ راحٌ بِرَاحْ فلِيَسْقِها خَمْرَ العيونِ المِلاحْ[2]

فالشاعر أراد أن يشرك غيره رؤيته وتجربته وإحساسه فتوجّه إلى العشاق من خلال الفعل "ليسقها" حتى يثير شعورهم، ويوجههم إلى تذوق حلاوة ما ذاق من سحر العيون الجميلة.

ومنها أيضا :

فإذا مَقَالُ غَيْرِك أضْحَى عَرَضا فَلْيَكُنْ مَقالُكَ جَوْهَرْ[3]

فهو من خلال الفعل "فليكن" ينصح بانتقاء الكلام، والنطق بما هو مفيد وذو قيمة، وترك ما لا طائل منه.

ويقول -أيضا –في رثاء الشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي :

لتبكِ عليًّا همّةٌ كَرَمِيةٌ ثنى قاصدو الركبان عن ربعها القصدا[4]

والغرض من الفعل "لتبك" هو إظهار الحزن على الفقيد والتوجع عليه، وقد ساهم في إبراز هذا المعنى تقديم المفعول به "عليا" وهو اسم المرثي.

ج) – اسم فعل الأمر :

إن توظيف أسماء الأفعال يوفر للمبدع معاني «أبلغ وآكد من معاني الأفعال التي يقال إن هذه الأسماء بمعناها»[5]، لذلك يلجأ إليها الشعراء –أحيانا– للتعبير عن رغبة أقوى في تحقيق الفعل، وهذا ما يتجلى في قوله مثلا :

و هات جهامَ السُّحْبِ أملؤها حَيًا بدمعي لسقيا أرْبُعي ومعالمي[6]

فعلى الرغم من أن الطلب الذي ينبني عليه هذا البيت لا يتحقق على مستوى الواقع إلا أن اسم فعل الأمر "هات" الذي يعني : "أعط" يكشف عن رغبة الشاعر الشديدة في البكاء شوقا إلى أرضه وبلده، ومنه قوله في مدح القائد مهيب بن عبد الحكيم الصقلي :

---

1) نفسه، ص 116.

2) نفسه، ص 115.

3) نفسه، ص 206.

4) نفسه، ص 172

5) شرح الرضي على الكافية، ج3، ص 89

6) الديوان، ص 393

هاكَها بِنْتَ ضَمير أعْرَبَتْ   عَنْ معاليكَ بألفاظٍ عِذابْ[1]

فقد جاء الفعل "هاك" ليعبر عن تحمّس الشاعر لإهداء هذه القصيدة للقائد مكافأة له وتقديرًا لجهوده في سبيل حماية الوطن والدين الإسلامي.

ويقول متغزلا:

رُوَيْدَكِ يا مُعَذِبَةَ القلوب   أما تَخْشينَ من كَسْب الذُّنوبِ[2]

فهو باسم الفعل "رويدك" الذي يعطي معنى : "تمهلي" يلتمس من الحبيبة الرفق به، بأسلوب رقيق وشفاف ينم عن تمكن الهوى من قلبه وإحساسه المرهف.

د) المصدر النائب عن فعل الأمر :

لقد استعمل ابن حمديس للأمر – إضافة إلى الصيغ السابقة – صيغة المصدر النائب عن الفعل إلا أنه نادر في شعره ، يقول معزيا ابن عمته في أمه :

فَصَبْرًا فَلَيْسَ الأجرُ إلا لصابر   على الدّهر إنّ الدّهر لم يخلُ مِنْ خَطْبِ[3]

فمكانة ابن عمته في نفسه وإحساسه بهول الفاجعة لقرب الفقيدة منه جعله يلجأ إلى المصدر "صبرًا" عوضا عن الفعل "اصبر" لكونه أبلع تعبيرًا وأكثر إفصاحا عن اهتمامه بشعور ابن عمته.

ومنه قوله :

أيا رب عفوًا عن ظلومٍ لنفسه   رجَاك وإن كان العفافُ به أولى[4]

فقد أتى المصدر "عفوًا" نائبًا مناب الفعل "اعف" ليؤدي معنى الدّعاء، وقد أضفى على الطلب مزيدًا من الإلحاح والإصرار على الاستجابة.

3.النداء :

النداء هو «طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية، الهمزة، وآي ، وأيا، وهيا ، ووا»[5] وهو أيضا «تركيب طلبي، يقصد به تنبيه المنادى، ودعوته بإحدى أدوات النداء، ليقبل على المتكلم، وبهذا تبدأ عملية التواصل، إذ هو منشأة بداية الحديث»[6]

---

1) نفسه، ص 86

2) نفسه، ص 88

3) نفسه، ص 62

4) نفسه، ص 362.

5) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، ص 89.

6) محمد خان : كيف يصنف المنادى؟ و ما وظيفته؟ مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب العربي الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2، 2005، ص 94.

وقد تخرج صيغة النداء عن معنى طلب الإقبال إلى معانٍ أخرى كالاستغاثة والتعجب والندبة[1]

وأسلوب النداء من الأساليب التي وظفها ابن حمديس لإثراء الدلالة وتحقيق الشعرية على مستوى النص بالتضافر مع عناصر الإبداع الأخرى، والأداة : "يا" هي الأكثر حضورًا في شعره، كما استخدم أدوات أخرى على شاكلة : "أيا"، و"أي"، و"أ"، لكن بنسبة قليلة جدًّا، ومن النداء بالياء قوله :

يا ابن الملوك ذوى الفخر الألى ملكوا رقّ الزّمان وسادوا العُرب والعجما[2]

يبدأ البيت بالنداء كعادته في أغلب تراكيب النداء، نظر لعلو منزلة المنادى وأهمية الموضوع التي تستدعي لفت انتباه المنادى وهو الممدوح في هذا المقام، وبعد أن يتحقق له ذلك يشرع في تعداد فضائله وسجاياه.

ويأتي النداء حاملا دلالة العتاب كما في قوله :

يا من يجازيني بسيّئةٍ أكذا يكون جزاءُ إحساني [3]

فهو ينادي الحبيبة بنبرة المعاتب، إذ يلومها على مكافأة حبّه ووفائه لها بالجفاء والهجر، وقد أكد على هذا المعنى وزاده ظهورًا أسلوب الاستفهام في الشطر الثاني.

وقد يتضمن معنى الإغراء من مثل قوله :

يا حُسْنَ سَاقِيَةٍ تمُدُّ أناملا بِعَروس راح في عُقودِ حَبابِ[4]

فالنداء هنا جاء محملا بدلالات الإعجاب والإغراء، ليس بجمال الساقية فحسب بل بالمشهد بكل أبعاده وعناصره، أي مشهد الساقية الجميلة وهي تسقى الندماء خمرًا.

كما قد يعوّل عليه الشاعر لإبداء مشاعر الفرحة والنشوة مثل قوله يصف سعادة أهل سفاقس الغامرة عندما ردّهم الأمير أبو الحسن علي بن يحي إلى بلدهم :

يا يَوْمَ رَدّهِمُ إلى أوطانِهِمْ لرددتَ أرواحًا إلى أبدانِ[5]

و يأتي للتعجب مثلما ورد في قوله :

بِحُكمِ زمانٍ يا لَهُ كيفَ يحكمُ يُحرّمُ أوطانًا علينا فَتَحْرُمُ [6]

1) ينظر : سيبويه : الكتاب، ج 2، ص231.

2) الديوان، ص 416.

3) نفسه، ص 432.

4) نفسه، ص 48.

5) نفسه، ص 437.

6) المصدر السابق، ص 367.

فهو يبدي تعجبه من خلال أسلوب النداء من تصاريف الزمان وما حكم به عليه من نأي عن الوطن والأهل.

وقد يوظف الشاعر أدوات أخرى في هذا المجال إضافة إلى الياء مثلما نلاحظه في الأبيات التالية :

يقول في رثاء عمته :

أهاتِفَةً باسمي عَليَّ تعَطُّفا   حنينَ عَطُوفٍ شَقّ سامِعتي سَّقْب (1)

ويقول في قصيدة أخرى راثيا الشاعر الذكرمي :

أيا خُلُجَ المدامعِ لا تغيضي   و ذُوبي غَيّر جامدةٍ وفيضي (2)

ومن الرثاء أيضا قوله في القائد أحمد بن إبراهيم بن أبي بريدة :

أيُّها القائدُ الأبيّ عزاءً   فثواءُ المقيم منّا رحيلُ (3)

فأدوات النداء هي: "أ" في البيت الأول، و"أيا" في البيت الثاني، "وأيها" في البيت الثالث، كلها تفيد التفجع وإظهار الحزن على من فقدهم، وقد ساهمت الصيغ المختلفة للمنادى في إعطاء أبعاد متمايزة للحزن والتفجع، فمجيئه نكرة منونة في "يا هاتفةً" أتاح معنى "اللاّمثل" و"اللاّ أحد"، أي لا مثيل لحنانك وعطفك، وإتيانه مضافا في "أيا خلج" أغنى عن ذكر كثير من التفاصيل مما يكثف المعنى ويثريه، ووروده معرفة في "أيها القائد" أفاد التعظيم والتخصيص. وكأنه القائد الوحيد ولا قائد غيره.

4.النهي :

يعرف النهي بأنه «طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي المضارع مع لا الناهية»(4)، وهو قد يخرج من معناه الحقيقي إلى معان مجازية يحددها السياق، وهذا ما أشار إليه السكاكي في قوله: «للنهي حرف واحد وهو لا الجازم في قولك : لا تفعل، والنهي محذو به حذو الأمر في أصل استعمال : لا تفعل، أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور، فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، وإلا أفاد طلب الترك فحسب، ثم إن استعمل على سبيل التضرع، كقول المبتهل إلى الله : لا تكلني إلى نفسي، سمي : دعاء، وإن استعمل في حق المساوي الرتبة لا على سبيل الاستعلاء، سمي التماسا، وإن استعمل في حق المستأذن، سمي إباحة، وإن استعمل في مقام تسخط الترك، سمي تهديدًا»(5)

وأسلوب النهي يغطي مساحة ضيقة من ديوان ابن حمديس، لكن مع قلته فإنه يحيل إلى مقاصد بلاغية متعددة منها ما نلاحظه في قوله :

---

1) نفسه، 61.

2) نفسه، ص 277.

3) نفسه، ص 362.

4) أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة، ص 76.

5) السكاكي : مفتاح العلوم، ص 320.

لا تخشَ من كيد عدوّ الهدى   إنّ عليًا لَعَلَيْهِ مُعانُ[1]

فالشاعر يستهل البيت ببنية النهي لبث الطمأنينة في أنفس الناس، فهو يلتمس منهم ويطالبهم بعدم الخوف، رغم الخطر الذي يحدق بهم ويتهددهم من قبل أعداء الإسلام، لأن عليًّا لهم بالمرصاد.

ويحاول الشاعر استدرار عطف الحبيبة متوسلا بأسلوب النهي فيقول :

يا هذه لا تسألي عن عبْرتي   عيني على عيني عليك تغارُ[2]

وفي موضع آخر يستخدم أسلوب النهي للتحذير من عيون الغيد وما تفعله بالعشاق :

لا تأمَنَنَّ الرّدَى من سيف مُقلتها   فإنّه عَرَضٌ في جوهرِ الحَوَرِ[3]

و يقول في الزهد:

لا تجعلنْ جسدي لها حَطبًا   فيه تُحْرَّقُ منّيَ النفسُ[4]

يتضح أن النهى دلّ على الدعاء لكون المخاطب هو الله عز وجل، فالشاعر يتوسله بأن ينجيه من النار وعذابها.

ويخرج بالنهي إلى غرضٍ الوعظ والإرشاد فيقول :

ولا تسألْ مِنَ المملوكِ شيئًا   فترجعَ خائبا وسلِ المليكا[5]

فهو ينصح بترك سؤال الناس والتوجه إلى الله رب العالمين لأنه نعم المعين.

5.التمني:

التمني نسق لغوي وأسلوب إنشائي يلجأ إليه المبدع بهدف «طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيده، أو امتناع أمر مكروه كذلك، والأصل فيه أن يكون بلفظ "ليت" و قد يأتي بلو، وهل، ولعلّ، وهلاّ، وألاّ، ولولا، ولوما»[6] إلا أن أكثر ألفاظ التمني ترددا في شعر ابن حمديس هي : ليت، لو، هلا.

ومن أمثلة التمني بليت قوله يرثي عمته :

فيا ليتني شَاهدتُ نَعْشَكِ إذا مَشي   حواليه : لا أهلى حُفاةً ولا صَحْبي[7]

حيث يبدأ الشاعر بأداة النداء "يا" ممهدا لعرض ما يتمناه، إذ تمنى حضور جنازة عمته التي حرمته منها غربته وبعده عن أهله، إلاّ أن هذا التمنى مستحيل التحقق لأن الزمان لا يعود إلى الوراء، ولأن الشاعر يدرك ذلك فإن هذا الأسلوب يفصح عن حزن عميق ساهمت في تعميقه غربته الدّائمة التي حرمته من أقربائه وأحبائه.

---

1) الديوان ص 443.

2) نفسه، ص 253.

3) نفسه، ص 207.

4) نفسه، ص 270.

5) نفسه، ص 322.

6) عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية ، ص 17.

7) الديوان، ص 61.

ويقول أيضا :

وجدت النّوى إذ فقدتُ الشبابَ فيا ليتني لم أكُنْ فاقِدَهْ[1]

فشباب الشاعر حين تولى جعل صويحباته الفاتنات يزهدن فيه فتراه يتحسر على تلك الأيام الخوالي ويتمنى عودها ولو ان الأمر ضرب من المستحيل.

ومن التمني بلو قوله :

ولو أنّ أرضي حُرّة لأتيتُها بِعزْمٍ يعدّ السيرَ ضَرْبةَ لازبِ[2]

إن "لو" تزيد المتمنى بعدًا واستحالة، وهو(المتمني) –معها– أمران متلازمان يستحيل أحدهما لاستحالة الآخر، فقد اتكأ عليها الشاعر في بناء نسق لغوي يعبر عن أمنية بعيدة التحقق وهي تحرر صقلية من أيدي الغزاة حتى يعود إليها ويلتقى أهله وأصحابه بعد طول غياب، و"لو" في هذا السياق تعكس يأس الشاعر وفقدان الأمل في تحرر بلاده وعودته إليها.

ومن نماذج التمني بـ "هلاّ" قوله متذكراً جاريته جوهرة التي غرقت في البحر :

ألم تكوني لتاجِ الحُسْنِ جَوهرةً لمّا غَرِقْتِ، فهلاّ صانَكِ الصَّدَفُ[3]

إن حسنها الأخاذ جعله يتمنى المُحال، وهو حفظ الصدف لها من الفناء والاندثار حتى يبقى جمالها إلى الأبد.

2)التقديم والتأخير :

الجملة في اللغة العربية مرنة ولا تخضع إلى حتمية صارمة في ترتيب عناصرها، وأي تغيير في ترتيب الدوال داخلها - سواء بالتقديم أو التأخير- يؤدي إلى إضافة في المعنى وتغيير في الدلالة، على اعتبار أن «التغاير في شكل التركيب يقتضي تغاير الناتج الدلالي»[4] وهذا ما يضاعف من الطاقات الإبداعية للغة، ويمنح المبدع فسحة أوسع للتعبير، لذلك يعد التقديم والتأخير –من وجهة نظر البحث الأسلوبي– مبحثا مهما على مستوى التركيب، وعن أهميته الدلالية ودوره البلاغي يقول عبد القاهر الجرجاني : «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[5]

---

1) نفسه، ص 177.

2) نفسه، ص56.

3) نفسه، ص 294

4) محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ط2، 1995، ص321.

5) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص85.

وهو يشكل في خطاب ابن حمديس الشعري ظاهرة بارزة تتكون من خلالها ملامح أسلوبية مختلفة، وقد ظهر بأشكال متعددة منها :

أ) تقديم المفعول به:

الأصل في الجملة الفعلية تقديم الفاعل على المفعول به، إلا أن الشعراء كثيرًا ما يتجاوزون هذه القاعدة ويقدمون المفعول به على الفاعل لأغراض بلاغية ودلالية، وقد بيّن ابن جني قيمة تقديم المفعول به في قوله : «ينبغي أن يعلم ما أذكره هنا، وذلك أن أصل وضع المفعول أن يكون فضله، وبعد الفاعل، كضرب زيد عمرًا، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل، فقالوا : ضرب عمرًا زيد، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به عن كونه فضلة ثم زادوا على هذه المرتبة فقالوا : عمروا ضرب زيد، فحذفوا ضميره ونووه ولم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة... »[1].

وقد قدم ابن حمديس المفعول به في العديد من المواضع على شاكلة قوله في مدح ابن يحي :

وَسِعَ البسيطةَ عَدْلُهُ وتضاعفَتْ عن طوله الآمالُ وهي فساحُ[2]

فقد تقدم المفعول به "البسيطة" على الفاعل "عدله" مفيدًا المبالغة والتعميم، فالشاعر لجأ إلى هذا الأسلوب لينتقل بصفة العدل التي يتسم بها الممدوح من نطاق محدود إلى نطاق أوسع وأشمل، فهي تتعدى –من منظوره– حدود دولته لتشمل كل بقاع الأرض، وكأنه حامي الناس بمختلف أجناسهم وفي ذلك دلالة على العدل والقوة في الوقت نفسه، أما تأخير الفاعل "عدله" فيدل على أن هذه السمة معروفة عن الممدوح وهو معروف بها.

و منه قوله مشبها أبطال جيش الممدوح بالمجانيق التي ترمي الأعداء رعبا وخوفا :

ترمي قلوبَهُمُ بالرّعبِ رؤيتُها كما يَرُوعُ نيامًا بالردّى الحلمُ[3]

فالمفعول به "قلوبَهُم" قُدِّم على الفاعل "رؤيتُها"، لإبراز شعور الخوف الذي تلبس الأعداء، باعتبار أن القلب موطن الأحاسيس والمشاعر، فالأعداء ينتابهم الرعب والفزع من جنود الممدوح بمجرد رؤيتهم لهم، وقبل القتال، وقد قدّم الشاعر في الشطر الثاني المفعول به "نياماً" على الفاعل "الحُلُمُ" ليقارب بين حالة الأعداء حين رؤية جيش الممدوح وحالة النيام المفزوعين من رؤية الموت في أحلامهم. وقد اختار الشاعر هذه

1) ابن جني، المحتسب، تح : على النجدى ناصف، وعبد الفتاح شلبي، ج1، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة- مصر د .ط، ص 65-66.

2) الديوان، ص 121.

3) نفسه، ص 410.

الصورة بهذه البنية ليضخم الإحساس بالخوف الذي يكون على أشده عندما يكون المؤثر مفاجئا.

ويقول في موضع آخر :

و أنا الذي ذاقت حلاوةَ حُسْنِه عيني فساغَ لطرفها وشجيتُ[1]

فقد قدم المفعول به "حلاوةَ" المضاف إلى "حسْنِه" على الفاعل "عيني" للمبالغة في شدّة إعجابه بالحبيبة وافتتانه بها، فعينه لفرط انبهارها بها اكتسبت صفة الذوق فشعرت بحلاوة جمال الحبيبة وحسنها، كما قدم المفعول به –هنا– ليلفت الأنظار إلى بهاء الحبيبة وجاذبيتها.

و يقول أيضا في وصف روض :

تعقُلُ الطرفَ أزاهيرُ بِهِ ثُمَّ تُعْطيه أزاهيرَ صُرَاحْ[2]

إن الطبيعة هي مواطن الجمال ومصادره، والشاعر من أرق الناس شعورًا وأكثرهم تقديرًا للجمال وأشدهم إحساسا به، لذلك سُحر شاعرنا بمنظر هذه الأزهار فلم يستطع أن يشيح ببصره عنها، وكأن الأزهار قيدت عينيه وكبّلتهما، فقد جاءت كلمة "الطرفَ" مفعولا به متقدمة على الفاعل "أزاهيرُ به" لأن العين هي الجسر بين العالم الداخلي للإنسان والعالم الخارجي المحيط به، وهي وسيلته في إدراك الجمال وتذوقه، فما دام موضوع هذا البيت هو الجمال فالأبلغ تقديم كلمة الطرف.

و يصف الصقور المستخدمة في الصيد :

تُسائِلُ عنه السحبَ والتربَ جرأةً جوارحُ فوق الرّاح أعينها خُزْرُ[3]

فالشاعر قدّم المفعول به "السّحبَ" والمعطوف عليه "التربَ" على الفاعل "جوارحُ" لأنهما فضاءان أساسيان في عملية الصيد، فالصقور تجول ببصرها في السماء والأرض باحثة عن فرائسها، وقد جسد العطف بين المتناقضين "السحاب" و"الترب" سرعة حركة أعين هذه الصقور في كل الاتجاهات.

ب)تقديم الجار و المجرور:

يعد تقديم الجار و المجرور من أبرز مظاهر التقديم في الشعر العربي بصفة عامة، وذلك لأن الجار والمجرور لا يندرجان ضمن إطار الرتب المحفوظة، مما يترك الحرية للشاعر في وضعهما في أي مكان شاء، وابن حمديس لم يشذ عن هذه الفرضية، إذ ظهر ذلك واضحا في شعره، و من صور تقديم الجار والمجرور ما يلي :

---

1) المصدر السابق، ص 93.

2) نفسه، ص 103.

3) نفسه، ص 184.

1. تقديم الجار و المجرور على الفاعل :

يمنح تقديم الجار والمجرور على الفاعل دلالة تقوم بتحديد اتجاه الفاعل، وهو كثير الورود في شعر ابن حمديس، ومنه قوله في مدح الأمير الحسن بن علي :

لدى مَلِكٍ يُربي على الغيث جودُهُ   و يَغْرَقُ منه البحرُ فيَ طرَفِ الثمدِ(1)

فقد اتى الشاعر بالجار والمجرور قبل الفاعل لكي يشوّق المتلقي إلى معرفة الفاعل الذي يتفوق على الغيث : رمز الوفرة والرّخاء والحياة، وعند تجلي هذا الفاعل فالفكرة تترسخ في ذهن القارئ أكثر مما لو قُدِّمَت بالترتيب الأصلي لعناصر الجملة، وهو على الشكل : لدى ملك يربي جوده على الغيث...

ومنه قوله:

ويهيجُ بي وَجعٌ وعِلّتُه   سَقَمٌ بطرفك إنّ ذا سِحْرُ(2)

فهو يريد من خلال تقديم الجار والمجرور "بي" على الفاعل "وجعٌ" تسليط الضوء على نفسه لأن عينا الحبيبة الناعستين جرّعتاه من شتى أصناف العذاب.

ويقول أيضا :

تصافحُ الرّاحَ مِنْ كاساتها شُعَلٌ   ترمي مخافَةَ لَمَسِ الماءِ بالشَّررِ(3)

إن ابن حمديس في وصفه للخمر –هنا– يركز على لونها، الذي يعتبر من أظهر سماتها، وطبيعة هذا اللون جعلته يتصور الخمرة في كأس شاربها نارًا مشتعلة، وقد أوحى له هذه الصورة وجودها في كؤوس الزجاج الشفافة، فقد قدّم الجار والمجرور "من كاساتها" على الفاعل "شُعَلٌ" لأن شكل هذه الكؤوس وشفافيتها مكوّنان أساسيان لأبعاد هذه الصورة.

2. تقديم الجار و المجرور على المفعول به :

وهو بدوره يغطى مساحة واسعة من الديوان، ومنه قوله يمدح المعتمد بن عباد :

يا معليًا بعلاه كلَّ مُنْخَفِضٍ   و مغنيًا بنداه كُلَّ مُفْتقِرِ(4)

حيث نرى في هذا البيت الجار والمجرور "بعلاه" –في الشطر الأول– وكذا "بنداه" -في الشطر الثاني– وقد تقدما على المفعولين "كلَّ مُنْخَفِضٍ" و" كلَّ مُفْتقِرِ" على الترتيب ليفيدا تخصيص الممدوح بصفتي العلا والكرم اللتين غيرتا أحوال الناس، فصفة العلا والسمو والرّفعة أعلت من شأنهم وقيمتهم، وصفة الجود خلصتهم من الفقر والفاقة.

يقول في موضع آخر :

و ساقية زَرّرتْ كفُّها   على عُنُقِ الظبي أزرارَهــا

---

1) المصدر السابق، ص 159.

2) نفسه، ص 203.

3) نفسه، ص 207.

4) نفسه، ص 209.

تدير بياقوتـــةٍ دُرّةً فتغمسُ في مائـــها نـــارها[1]

فقد أُعجب شاعرنا بجمال عنق الساقية، مما جعله يقدم شبه الجملة "على عنق الظبي" على المفعول به "أزرارَها"، فعنق الساقية –هنا- هو ما يهمه وليس أزرارها. كما أن بياض بشرتها الناصع وجمال يدها حمله على تقديم الجار والمجرور "بياقوتةٍ" على المفعول به "دُرّةً"، وكذلك تقديم الجار والمجرور "في مائِها" على المفعول به "نارَها"، فجمال الساقية هو ما أثار انتباهه و حاز اهتمامه، لذلك جاء التقديم مبرزا لهذه الصفة ومؤكدًا عليها.

ويشكو من رمد أصابه مستخدما التقديم والتأخير فيقول :

أشكو إلى الله ما قاسيتُ من رَمَدٍ مُواصل كَرْبَ آصالي بأسْحَاري[2]

فقد توجه بالشكوى إلى الله لا إلى أحد سواه لأنه الشافي من الأسقام ومفرّج الكروب، لذلك قدم شبه الجملة "إلى الله" على المفعول به "ما قاسيت من رمد".

3. تقديم الجار و المجرور على الفاعل والمفعول به :

وقد يتقدم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به على شاكله ما نراه في قوله :

تهدي ليَ المرآةُ سُخْطَ جنايَتي فالله يعلم كيف عنه رضيت[3]

إن الشاعر أحس بأن الشيب عقاب تلقاه نتيجة لجناية ارتكبها، والمرآة تذكّره –كلما نظر إليها– بهذا العقاب، لذلك فقد أتى الجار والمجرور "لي" مقدّما على الفاعل "المرآةُ" والمفعول به "سُخْطَ جنايَتي" ليدل على حسرة الشاعر وتأثره العميق بطروق الشيب.

ويقول متغزلا :

و تبْسُمُ عن أقحوان تريكَ على نَوْرِه الشمسٌ إشراقَ نور[4]

فتقديم الجار والمجرور "على نَوْرِه" على الفاعل "الشمسُ" والمفعول به "إشراقَ نور" تركيزا منه على أسنان الحبيبة التي شبهها بنوْر الأقحوان، وهي موضوع الصورة في هذا البيت، إذ أنها شديدة الصفاء والبياض مما يجعلها تلمع عند انعكاس أشعة الشمس عليها.

4. تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به :

ومنه قوله في مدح المعتمد :

إليك زجرْنَا الفُلْكَ في كل زاخرٍ معالمنا مفقودةٌ في مجاهلهْ[5]

---

1) المصدر السابق، ص 187.

2) نفسه، ص 204.

3) نفسه،ص 94.

4) نفسه، ص 176.

5) المصدر السابق، ص 338.

استخدم الشاعر –هنا– أسلوب التقديم لخدمة المعنى وإثراء الدلالة، إذ قدم الجار والمجرور "إليك" على الفعل والفاعل والمعفول به "زجرنا الفلك" لإفادة معنى الاختصاص، فهو يقصد : نخصك بزجر الفلك، وبمعنى آخر نشد الرّحال إليك لا إلى غيرك.

ومنه ما جاء في وصف جمال الحبيبة :

مِن وَجهِك الحُسْنُ اقتنى مُلَحًا فكأنَّها في وَجْهِهِ بِشْرُ[1]

ففي هذا المثال قدّم الشاعر شبه الجملة "من وجهك" على الجملة الفعلية "الحُسْنُ اقتنى مُلحًا"، مع ملاحظة تقديم الفاعل "الحُسْنُ" على الفعل "اقتنى" في هذه الجملة، والنمط العادي لهذا النسق هو : اقتنى الحُسْنُ مُلحًا من وجهك. والفرق واضح بين النمطين إذ حدث تغيير مضاعف على مستوى البنية الأصلية أدى إلى توسع في الدلالة وانفراج في المعنى، وبالتالي أفضى هذا التعبير إلى اقتران لفظ "وجهك" بلفظ "الحُسْنُ" مكانيا، وذلك تماشيا مع غاية المقارنة التي انبنى عليها هذا البيت، مع البدأ بوجه الحبيبة للمبالغة، تفضيلا له على الحسن في حد ذاته، وكأن الأول أصل والثاني فرع.

5. تقديم الجار و المجرور في الجملة المنسوخة :

قد يتقدم الجار والمجرور على خبر الناسخ محققا أغراضا فنية ودلالية معينة، وتأخير الخبر لبرهة من الزمن يضع المتلقي أمام جملة من الاحتمالات التي تقل كلما ظهر الخبر في الصياغة، ومن هذا الأسلوب قول الشاعر في مدح أبي يحي الحسن بن علي :

وأضحى لقوم مُذْعنِينَ بعَدْلِهِ نَعيمًا، وقومٍ مُجْرمينَ عَذابا[2]

فهنا تقدّم الجار والمجرور ومتعلقاته "لقوم مُذْعِنينَ بعَدْلِهِ" على خبر أضحى : "نعيماً" لتحديد المستفيد من عدل الممدوح، وبيان طبيعة الذين يتنعمون تحت سقف حكمه وهم المطيعين له والمذعنين.

ويقول في المدح أيضا :

واسلمْ فإنكَ في الندى مَطرٌ يمحو المحولَ و للهدى وَزَرُ[3]

قبل بيان طبيعة الخبر يأتي الشاعر بالجار والمجرور "في الندى" متقدما على خبر إن : "مَطرٌ" لتعيين مجال المدح والثناء وهو الكرم والجود، ورتبته في الجملة المنسوخة تعكس أهميته لدى الشاعر والرّعية.

ومنه قوله في وصف ليلة من الليالي :

1) نفسه، ص 203.

2) نفسه، ص 77.

3) المصدر السابق، ص220.

وكأنَّ أَنْجمَها على أعْجازها دَرَقٌ على أَكْفالِ دُهْمٍ وَلتِ[1]

يعمل تقديم شبه الجملة –هنا- "على أعجازها" على خبر كَأنَ : "دَرَقٌ" على تجسيد مكان النجوم التي بدأت تختفي شيئا فشيئا بقدوم الصبح، كما يعمل على إبراز شعور الشاعر بالاندهاش من منظر طلوع الفجر وانحسار الظلام.

ومنه –أيضا– قوله في رثاء القائد أبي الحسن علي بن حمدون الصنهاجي :

وقد كانَ في عليائه مترفِّعًا يلينُ بهِ الدّهرُ الذي كان يشتدُّ[2]

فتقديم شبه الجملة "في عليائه" على خبر كان : "مترفِّعًا" يجسد مكانة المرثي وقيمته لدى الناس لما كان يتميز به من صفات سامية وأخلاق رفيعة.

ج)تقديم الظرف والمضاف إليه :

الظرف من مكملات الجملة كالجار والمجرور، ورتبته التأخير، إلا أنه يتقدم –أحيانا– لأغراض فنية تضفي الشعرية على النص وتثري دلالاته، وتنحصر هذه الأغراض في هدفين أساسيين هما : التركيز على الحالة المكانية أو الحالة الزمانية، ومن صور تقديم الظرف مايلي :

1. تقديم الظرف والمضاف إليه على الفاعل :

ونستدل عليه بقول ابن حمديس :

ورَوْضةُ حُسْنٍ غَرّدَتْ فوق نَحْرها عصافيرُ حَلْي تَلْقُطُ الدرَّ لا الحَبّا[3]

فتقديم الظرف والمضاف إليه "فوق نحرها" على الفاعل "عصافير" ركز على مكان وضع القلادة وهو النحر الذي ازداد جمالا بها، وتألقت هي به، وقد ساهم في إبراز هذا التكامل والتفاعل بين النحر والقلادة : توسّطُ الظرفِ الجملةَ الفعليةَ : "غَرَّدَتْ عصافيرُ".

ويظهر هذا اللون من التقديم –كذلك– في قوله يرثي القائد عبد الغني ابن القائد عبد العزيز الصقلي :

وستبكيكَ بعد موْتي القوافي في نياح من لفظها معنويّ[4]

ينبّه تقديم الظرف "بعد" على الفاعل "القوافي" إلى الزمن الذي سيبكي فيه شعر الشاعر هذا القائد، وهو زمن غير محدود، يبدأ من كتابة القصيدة ويستمر بعد وفاة ناظمها، مما يخلد هذا الحدث ويحيي الفاجعة عبر مختلف الأزمنة والعصور.

2. تقديم الظرف والمضاف إليه على المفعول به :

---

1) نفسه، ص 91.

2) نفسه، ص 181.

3) نفسه، ص 73.

4) المصدر السابق، ص 458.

ومن شواهده قول الشاعر :

وقد بُدّلتُ بَعْدَ سَراةِ قومي ذئاباً في الصّحابة لا صِحَابا[1]

فقد ركزّ الشاعر على البعد الزماني من خلال تقديم الظرف والمضاف إليه "بَعْدَ سَراةِ قومي" على المفعول به "ذئاباً" إذ أفرد الزمان الذي يلي زمن تواجده بصقلية حين كان يصاحب الأسياد والأشراف؛ أفرده بمكانة دلالية خاصة، فهذا الزمن هو زمن الغدر والمكر والخداع عكس الزمن الذي يسبقه، وتأخير المفعول به "ذئابا" يعطي دلالة النفور وعدم التكيف مع أهل الزمن الحاضر الذين عرفهم في أرض الغربة.

ومن أمثلته كذلك قوله :

بكَى الناس قبليَ فَقْدَ الشباب بدمعِ القلوب فما أنصفوهُ[2]

فتقديم الظرف والمضاف إليه "قبلي" على المفعول به "فَقْدَ الشبابِ" يحيل –منذ البداية– إلى زمن يبدأ من الحاضر ويمتد عبر العصور السابقة، مما يعني أن الحسرة على فقد الشباب شعور إنساني يرتبط برغبة الإنسان في الخلود الذي لا يتحقق على أرض الواقع.

3. تقديم الظرف والمضاف إليه على الفعل والفاعل والمفعول به :

ونسوق له قوله في مدح الأمير يحي بن تميم بن المعز :

فَمَدْحُكَ في الإحسانِ أطلق مقوَلي وعندك أفني ما تبقى من العُمرِ[3]

إن تقديم الظرف والمضاف إليه "عندك" على الفعل والفاعل والمفعول به ومتعلقاته : "أفني ما تبقى من العمر" يفيد تخصيص مكان وقوع الفعل أي المكان الذي اختاره الشاعر ليقضي فيه ما بقي من حياته.

ويقول في سياق آخر :

وأورثَ الموتَ سرُّ البين حين فشا عندي وعند حبيب أورث الصّمما[4]

تصدرّ الظرف والمضاف إليه "عند حبيب" الجملة الفعلية "أورث الصّممَا" فاستطاع تسليط الضوء على مكان وقوع الصمم، وأبرز المفارقة بين ألم الشاعر لقرب الفراق ولا مبالاة الحبيبة.

4. تقديم الظرف و المضاف إليه على الخبر :

يتقدم الظرف والمضاف إليه أحيانا على الخبر فيرد بين المبتدأ والخبر مثلما نراه في قوله يخاطب الحسن بن علي بن يحي راجيا منه الصفح عن أهل سفاقس :

وهم عبيدُك فاصفحْ عن جميعهمُ فالذنب عند كريم الصفح مُغْتَفرُ[5]

1) نفسه، ص 43.

2) نفسه، ص 450.

3) نفسه، ص 217.

4) نفسه، ص 414.

5) المصدر السابق، ص 247.

إن موضع الاستعطاف دفع الشاعر إلى تقديم الظرف والمضاف إليه "عند كريم الصفح" على الخبر "مُغْتَفَرُ" خبر المبتدأ : الذنب، إذ اقتضى منه الموقف إبراز صفة السماح والعفو التي يتسم بها الممدوح حتى يستميل عطفه ويصفح عن أهل مدينة سفاقس.

ومنه قوله:

أيَشْكو بحرّ الشوق منك الصّدى فمٌ   وماءُ المآقي فوق خدّك هَطّال[(1)]

فلا فائدة من الشكوى مادام هناك ما هو أبلغ من الكلام وهو الدّموع، لذلك جاء التقديم ليثير الانتباه إلى المكان الذي تنهمر عليه الدّموع وهو الخدّ، وفي ذلك تعبير عن شدّة العشق والهوى.

5. تقديم الظرف والمضاف إليه في الجملة المنسوخة:

ويتجلى في ديوان ابن حمديس في ثلاث صور هي :

- **تقديم الظرف والمضاف إليه على خبر الناسخ :**

مثلما نحده في البيت الموالي :

إن حُسْنَ الثناءِ بعدك يَبْقَى   لك بالذكر منه عيشٌ مُكَرَّرْ[(2)]

فتقديم شبه الجملة الظرفية "بعدك" على خبر إن : الجملة الفعلية "يبقى" يعمل على إظهار البعد الزماني الذي يكتسي أهمية بالغة لدى الشاعر والإنسان بصفة عامة، فالأبدية والاستمرار في الزمن حلم الإنسان المستحيل، إلا أن حسن الثناء بعد موته يحققه.

- **تقديم الظرف والمضاف إليه على اسم الناسخ و خبره:**

و مثال ذلك قوله:

ما هذه الفتكات في مهجاتنا   هل كان عندكِ قتلهن حلالا؟[(3)]

إن هيامه بالحبيبة وتعجبه مما تفعله بالعشاق دعاه إلى تقديم شبه الجملة الظرفية "عندكِ" التي تشير إليها على اسم كان : " قتلهن" وخبرها "حلالا".

- **تقديم الظرف والمضاف إليه على الجملة المنسوخة :**

ومن أمثلته قوله متحسّرا على زوال ملك المعتمد بن عباد :

أمرُّ بأبواب القصور وأغتدي   لمن بانَ عنها في الضمير مناجيا

وأدعو بنيها سيّدًا بعد سيّدٍ   ومن بعدهم أصبحتُ همًّا مواليا[(4)]

1) نفسه، ص 326.

2) نفسه، ص 206.

3) المصدر السابق، ص 352.

4) نفسه، ص 460.

فتقديم الظرف والمضاف إليه "بعدهم" على الجملة المنسوخة "أصبحت همًّا مواليا" يؤكد على حالة اليأس والإحباط التي أصبح عليها ابن حمديس بعد فشل محاولاته في الاستنجاد بالملوك والأمراء لإغاثة المعتمد بن عباد بعد أسره.

د)التقديم في التركيب الشرطي :

يخضع أسلوب الشرط في اللغة العربية إلى ترتيب مخصوص، إذ تتقدمه الأداة يليها فعل الشرط وينتهي بجواب الشرط، إلا أن الشعراء قد يعدلون عن هذا الترتيب – أحيانا- فيقدمون ويؤخرون حسب ما تمليه عليهم الضرورة الشعرية، وابن حمديس بدوره كثيرا ما يخالف النظام الترتيبي المألوف لأسلوب الشرط، على شاكلة ما نراه في قوله :

لسانُ الفتى عبدٌ له في سكوته ومَوْلىً عليه جائرٌ إنْ تكلمَّا[1]

فالأصل في الشطر الثاني: إن تكلم فمولى عليه جائر، ولكنه قدّم جواب الشرط على الأداة وفعل الشرط ليعجّل بالتحذير من خطر الانقياد للسان الذي قد يؤدي بالمرء إلى المهالك.

ومن ذلك قوله :

وَأسْري تَحْتَ نَجْمٍ مِنْ سِناني إذا نَجْمٌ عنِ الأبصار غابا[2]

إن موضع الفخر اقتضى منه تقديم جواب الشرط : "أسري تحت نجم من سناني"، وذلك لإيصال رسالة الفخر إلى المتلقي بأسرع ما يمكن، فسيفه هو رفيقه وأنيسه أثناء قطعة القفار في أظلم الليالي وأحلكها، ومن دواعي هذا التقديم –أيضا– التأكيد على أهمية السيف في مثل هذه المواقف والحالات باعتباره وسيلة للدفاع عن النفس وحمايتها.

و يقول في الخمر :

تزادا ضِعْفًا قواها كلما بلَغَتْ بها الليالي حدودَ الضَّعف والكبرِ[3]

وأصل هذا التركيب هو : كلما بلغت بها الليالي حدود الضَّعف والكبر تزداد قواها ضِعفًا، وتقديم جواب الشرط هنا أبرَزَ المفارقة المرتبطة بالخمر، فما يصيبها كلما قَدمُت يناقض ما يلحق بالإنسان كلما كبر وتقدم في السن، فهي تزداد قوّة و تأثيرا، في حين يزداد هو ضُعفا ووهنا.

ويصف اهتزاز أوتار العود حين تحرّكها القينة بأناملها فيقول :

و ينبضُ كالشريان إن عبثتْ به وَجَسّتْهُ منها باللطافة إصبعُ[4]

---

1) نفسه، ص 419.

2) نفسه، ص 43.

3) نفسه، ص 207.

4) المصدر السابق، ص 285.

فالترتيب الطبيعي لجملة الشرط في هذا البيت كما يلي : إن عبثت به ينبض كالشريان، لكن الشاعر قدّم الجواب لأن صوت العود ولحنه الشجي ينشأ من اهتزاز أوتاره.

3) الحذف :

يعد الحذف من أهم القضايا التي عنيت بها الدراسات الأسلوبية والنحوية والبلاغية لكونه أحد آليات التعبير الشعري التي تعمل على خرق قوانين اللغة العادية وترقى بالعبارة من مستواها الطبيعي إلى المستوى البلاغي، وأهميته تكمن في إثراء الدلالة وخلق التماسك والتلاحم في التعبير، إضافة إلى إثارة الانتباه وتحفيز فكر المتلقي وشدّه إلى عالم النص، وإشراكه في موضوع الرّسالة.

والحذف ظاهرة تتصف بها كل اللغات الإنسانية، إلا أنها تظهر بشكل ملفت للانتباه في اللغة العربية لميلها إلى الإيجاز في سبيل البلاغة، يقول سيبويه: «اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا»[1] وهو لا يحسن في جميع المواضع وإنما لابد من قرينة تدل عليه حتى لا يفسد المعنى ولا يغمض على المتلقي، يقول ابن جني : «وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته» [2]

ويتحدث عبد القاهر الجرجاني عن مزايا الحذف فيقول : «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبنِ»[3]

أ)الحذف في الجملة الاسمية :

إن أكثر مظاهر الحذف شيوعا في الجملة الاسمية في شعر ابن حمديس : حذف المبتدأ : «ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ "القطع والاسئناف" يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاما آخر وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ»[4] لذلك يكثر في مدائح ابن حمديس، لأنه يعمد فيها إلى تعداد صفات الممدوح وفضائله على شاكلة قوله :

فلحونُ العـــودِ والكـاسُ لـنـا　　　والنـــدى والبـأسُ للمُعْتَـــمِدِ
مَلِـكٌ إنْ بـدأ الـحـمــدُ بـــه　　　خَتــَمَ الفَخْـــرُ بــه ما يبْتدي

---

1) سيبويه : الكتاب ،ج1، ص 24-25.

2) ابن جني : الخصائص ، ج2، ص 360.

3) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص106.

4) المرجع السابق، ص107.

معرقٌ في المُلْك موصـولاً به شرفُ المجد ومَحْضُ السؤددِ
عـارضٌ ينـهلّ بالوبـلِ[1] إذا كان للعـارضِ كفّ الجَلْمَـدِ[2]
وهَصـورٌ يَفْـرِسُ القِـرْنَ إذا جَرّدَ المرْهَفَ فـوق الأجْـرَدِ[3]

والتقدير: هو ملك، وهو معرقٌ، وهو عارضٌ، وهو هَصورٌ، وحذف المبتدأ في هذه الأبيات وغيرها مما ورد في مجال المدح يأتي بغرض التعظيم والإجلال، وإضفاء المهابة على الممدوح، كما يفيد هذا الحذف التشويق –أيضا– بدليل وقوعه –هنا– في العديد من المواضع في أوائل الأبيات، مما يجعله النواة التي تنبثق منها المعاني والدلالات.

ويقول مفتخرا بقومه :

زبانيةٌ[4] خُلِقوا للحروب يَشُبّونَ نِيرانَها بالوقودِ[5]

والتقدير : هم زبانية، على اعتبار أن الحديث مفهوم ضمنا عن قومه، وكأن الشاعر استغنى عن المبتدأ إمعانا منه في الترهيب والتخويف من قومه، في إطار الافتخار بهم والإعلاء من شأنهم.

ويقول في القصيدة نفسها :

هُمُ المائلونَ على الحاقدين صُدورَ رِماحِهِم بالحَقُودِ
نجـومٌ مطالعـها القَنـا ولكنْ مغاربُها في الكُبودِ[6]

فالشاعر يقصد –في البيت الثاني– إبراز صفة لمعان الرّماح فحذف المبتدأ "هي" والعائد على "صُدورَ رماحِهم" وهو بهذا الحذف أضفى على أسلوبه جمالا يجذب المتلقي ويشد انتباهه.

ب)الحذف في الجملة الفعلية :

اتخذ الحذف في الجملة الفعلية أشكالا عدّة منها :

- **حذف الفعل :**

1) الوبل : المطر الشديد الضخم القطر.(ابن منظو : لسان العرب، مادة وبل)

2) الجلمد : الصخر.(نفسه، مادة جلمد، ص667)

3) الديوان، ص 149-150.

4) زبانية، أصلها الشُّرَطُ، و سمي بها بعض الملائكة لدفعهم أهل النار إليها. (ينظر : ابن منظور : نفسه، مادة زبن، ص1809)

5) الديوان، ص 130.

6) نفسه، ص 130.

قد يحذف الشاعر الفعل لوجود قرينة تدل عليه ويكتفي عنه بالمفعول المطلق أو المفعول به ومن أمثلة ذلك قوله يعزي أبا الحسن في أمه :

فَصَبْرًا فَلَيْسَ الأجرُ إلاّ لصابرٍ   على الدّهرِ إن الدّهرَ لم يخلُ مِنْ خَطْبِ[1]

والتقدير : فاصبر صبرًا، فحذف الفعل وترك المفعول المطلق "صبرًا" بغية مواساة ابن عمته وتشجيعه على التجلّد والصبر، وما دامت المواساة مرتبطة بالتعزية فلا حاجة لذكر الفعل في هذا المقام، بل ذكره يسلب النص شاعريته، ويفسد اللذة لدى المتلقي ويبعث في نفسه الملل.

ومنه قوله يصف دارًا للمعتمد بن عباد :

إذا فتحت أبوابُها خلتَ أنها   تقولُ بترحيب لداخلها : أهلا[2]

إذ حُذف الفعل من جملة مقول القول في الشطر الثاني، والتقدير : "حللت أهلا"، وذلك بهدف الإيجاز والاقتصاد في الكلام.

ويقول أيضا :

أحنّ إلى أرضي التي في تُرابها   مفاصلُ من أهْلي بَلينَ وأعظُم[3]

أي : وأعظم بلين، والحذف هنا يدل عليه الفعل "بَلينَ" الذي يعين المتلقي على الفهم ويبعد عنه اللبس والغموض ويحمي التركيب من الاختلال.

ومن أمثلة حذف الفعل –أيضا– قوله :

بأبي مَنْ أقْلبتْ في صُورةٍ   ليسَ للتائبِ عنها منْ مَتَابْ[4]

فقد حذف الشاعر الفعل : "أفدي" واكتفى بذكر متعلقه "بأبي" تجنبا للإطناب الذي يضعف الكلام، وقد أراد بهذا التركيب التعبير عن جمال المحبوبة وأثرها في نفسه إلى درجة أنه يفديها بأبيه.

- **حذف الفاعل :**

من الأساليب الشائعة في شعر ابن حمديس حذف الفاعل كقوله معزيا أبا الحسن عليًّا في أبيه ومهنئا إياه في الوقت نفسه بالولاية :

يا وَيْــحَ طـارقِ لـيلٍ يستــقلّ به   سامي التليلِ[5] براهُ الأيْنُ[6] والضُّمُرُ
يَطوي الضميرَ على سرٍّ يُكِنّ به   بُشْرى ونعْيٍ حَيَارى منهـما البشــرُ[7]

1) المصدر السابق، ص 62.

2) نفسه، ص 344.

3) نفسه، ص 373.

4) نفسه، ص 84.

5) التليل: العنق. (ابن منظور : لسان العرب، مادة تلل، ص442)

6) الأين : الإعياء والتعب. (نفسه، ومادة أين، ص194)

7) الديوان، ص222.

إن حذف الفاعل : "طارقُ الليلِ" بعد الفعل "يطوي" ركز الاهتمام في المفعول به "الضميرَ" أي ضمير هذا الطارق الذي يحمل خبًرا مهما جدّا ومحيّرا في الوقت نفسه بالنسبة للشاعر والرعية، لكونه يجمع بين النعي والبشرى وهذا ما أبرزَ الحدث وأظهره بكل ما يحويه من تناقضات.

وقد يتوالى حذف الفاعل مكونا شريطا تتتابع فيه المشاهد وتتعدد فيه الأبعاد، مما يعمّق الدلالة ويوضح الصورة لدى المتلقي على نحو ما نجده في قوله :

و جَدْولٍ جَامدٍ في الكـفِّ تَحملُـهُ ... يَغوصُ فيه على دُرِّ النّهى[1] النّظَرُ
يكسو السطورَ ضياءً عند ظُلمَتها ... كأنَّ ينـبـوعَ نـورٍ منه ينفَـجِـرُ
يَشِفّتْ للعينِ عن خَطِّ الكتـابِ كـما ... شَفَّ الهواءُ، ولكنْ جِسْمَه حَجَـرُ[2]
يُبدي الحُروفَ بجرحٍ نالها عَـرقٌ ... فيه، وَقَـرَّ عليـها جامـدًا نهْـرُ[3]

فقد حذف الفاعل "القلم" بعد الأفعال : يكسو، ويشفّ، ويبدي لوجود قرينة تدل عليه في البيت الأول، المتمثلة في : "جدول جامد" التي يشير بها إلى القلم.

- **حذف المفعول به :**

يكون حذف المفعول به –كما يقول عبد القاهر الجرجاني- في «كل موضع كان القصد فيه أن تثبت في نفسه فعلا للشيء، وأن يخبر بأن من شأنه أن يكون منه، أو لا يكون إلا منه، أولا يكون منه، فإن الفعل لا يعدّى هناك، لأن تعديته تنقض الغرض وتغير المعنى»[4] وغرض الحذف عنده «أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له، وتنصرف بجملتها وكما هي إليه»[5]

ومن أمثلته قول الشاعر :

اشْرَبْ على بُرْكَةِ نَيْلُوفرٍ ... مُحْمَرَّةِ النّوَّار خَضْراءِ[6]

فحذف المفعول به "الخمرَ" لفعل الأمر "اشْرَبْ" يجذب ذهن المتلقي نحو الفعل في حدّ ذاته، الذي يبيّن بأن الشاعر يحب المشاركة وشرب الخمر مع الجماعة في جو من الفرح والمرح، ومن ذلك قوله :

كم شاتمٍ لي عَفَوْتُ عَنْـهُ ... مُصَمِّمًا في اللّسانِ نَهْوَا
لوْ شِئْتُ صَيّرْتُ بالقوافي ... غارة هجوى عليه شعوا[7]

1) النهى : العقل. (ابن منظور : نفسه، مادة نهى، ص4565)

2) يشبّه شفافية القلم بشفافية الهواء، بالرغم من جسمه الصلب.

3) الديوان، ص 205.

4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص112.

5) نفسه، ص114.

6) الديوان، ص 31.

7) المصدر السابق، ص 451.

وهكذا حذف الشاعر المفعول به "الهجاءَ" ليركز اهتمام المتلقي في فعله "شئت" الذي ينبه من خلاله إلى قدرته على الهجاء، ويوضح بأن تعففه وترفعه عن الدنايا هو ما يمنعه من ذلك.

ج)الحذف في الجملة المنسوخة :

ويكون إما بحذف الناسخ أو اسمه أو خبره، نحو :

لؤلؤٌ أصْدافُه السُّحْبُ التي أنْجزَ البارِقُ منها ما وَعَدْ[1]

حَذَفَ الناسخ واسمه في بداية البيت، والتقدير "كأنه لؤلؤ" ويفيده سياق الوصف، إذ إن الشبه بين البَرَد واللؤلؤ جعل الشاعر يسوي بينهما، ولم يتحقق له ذلك إلا بحذف أداة التشبيه "كأن"، فاستغنى عن الناسخ واسمه لإبهار المتلقي وإدهاشه.

ويقول أيضا في رثاء أخته :

أوَلم يكن بقراطُ[2] دونَ أبيكَ في داءٍ يُعادُ لَهُ المريضُ عِداد
وأدقّ منـــه فكـــرةً حـسـبـيَّــةً حكميَّــةَ الإصدارِ والإيراد[3]

إن وفاة ابن أخته في سن مبكرة صَعّب عليه تقبلَه هذه الخسارة، مما حمله على استحضار المعطيات التي كان من المفترض أن تمنع وقوع الحدث، وفي خضم هذا السياق انتفت الحاجة إلى ذكر المحذوف المتمثل في الفعل الماضي الناقص "كان" والتقدير "كان أدق".

ويقول في موضع أخر :

أيا هذه استبقي على الجسْم، إنني كثيرٌ سُقامي حيثُ قَلَّت عوائدي
مُســـاءٌ بِبَيْن فَرّقتنا صُــروفـــه عبـــاديدُ إلاّ علـــوّ المقـــاصدِ[4]

فقد وقع الحذف في بداية البيت الثاني، والتقدير "إنني مساءٌ" وذلك استنادًا إلى البيت الأول، وما جاء فيه من أداة التوكيد : "إن" والضمير المتصل "الياء".

ومنه كذلك قوله يعزي أبا الحسن عليا في أبيه :

قام الدليلُ ويحيَ لا حياةَ مَفاخِرُهُ كالمِسْكِ يُطوى، ونشْرٌ منه يَنتشرُ[5]

لقد حذف خبر لا النافية للجنس، العاملة عمل إن، والتقدير : لا حياةَ موجودةٌ، وهذا الحذف تطلّبه السياق، لأن حدث وفاة يحي وانتهاء حياته أصبح شائعا بين الناس ومعروفا لدى الجميع، فلم تعد هناك حاجة لذكر خبر لا النافية للجنس.

---

1) نفسه، ص 132.

2) بقراط : طبيب يوناني، يعتبر أبو الطب، عمل على تحرير الطب من الخرافات، وحاول إقامته على أساس علمي. (منير البعلبكي : معجم أعلام المورد، ص15)

3) الديوان، ص 136.

4) نفسه، ص 146.

5) المصدر السابق، ص 221.

د)الحذف في الحروف :

- **حذف همزة الاستفهام :**

ومنه في الرثاء :

نُحِرَتْ شؤوني[1] بالبكاءِ عليه أمْ عُصِرتْ مدامِعُها من الفرْصادِ[2] [3]

وتقدير الكلام : أنحِرتْ شُؤوني، وحذف الهمزة في هذا البيت أضفى على المعنى إثباتا وتقريرًا.

ومنه أيضا :

قَبَسٌ بكفّ مديريها أم كوكبُ يَنْشَقّ منه عن الصباح الغَيْهَبُ[4] [5]

فالشاعر يدّعي بأنه لا يعرف ما بيد الساقي أقبس أم كوكب، أي أنار أم نجم، وحذف همزة الاستفهام هنا انسجم مع موضوع وصف الخمرة لما ولّد من معنى المبالغة.

- **حذف حرف الجر :**

ويطغى على هذا النمط حذف حرف الجر "رُبّ"، ومن أمثلته قوله :

ومضمَّنٍ راحًا يشفُّ زجاجُهُ عن ماءِ ياقوتٍ بدُرٍّ يُزْيدُ[6]

أي : رُبّ مضمن راحًا، ومن نماذجه – أيضا- قوله :

وراقصةٍ بالسحر في حركاتها تقيمُ به وَزْنَ الغناءِ على حَدّ[7]

والتقدير "ورُبّ راقصة"

- **حذف حرف النداء :**

ومنه قوله في رثاء زوجته على لسان ابنه عمر :

أُمّتا هل سمعتني من قريبٍ حيثُ لي في النياح صَرْخَةُ قرم[1]

---

1) شؤوني : جمع شأن وهو مجرى الدمع إلى العين. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة شأن، ص2178)

2) الفرصاد : التوت الأحمر. (ينظر نفسه، مادة فرصد، ص3386)

3) الديوان، ص 134.

4) الغَيْهَبُ : شدة سواد الليل. (ابن منظور : نفسه، مادة غهب، ص3311)

5) الديوان، ص 466.

6) نفسه، ص 139.

7) نفسه، ص 144.

فحذف حرف النداء من هذا البيت و التقدير :"يا أمتا" ، مرده تحقيق التقارب والتلاحم مع المنادى، إضافة إلى إبداء الحزن الشديد على فقدها.

ويقول معتذرًا لابن عمته أبي الحسن عن العودة إلى أهله :

أبا الحسن اسمعْ عذرةً قد بعثْتُها فلا زلتَ في عزّ قرينَ دوامِ[2]

أراد : "يا أبا الحسن" وكأن الشاعر يرفض مخاطبة ابن عمته وهو بعيد عنه، فجاء الحذف ليجعله كأنه أمامه، وقريب منه، وهذا يعبر عن مكانته في نفسه، وعن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما، بالرّغم من بعد المسافة بينهما، وطول مدة الفراق، كما أن الحذف يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، إذ إنه في عجلة من تقديم مبرراته لابن عمته لإقناعه بموقفه.

هـ) الحذف في التركيب الشرطي :

ويكون إما بحذف أداة الشرط وفعله أو بحذف جواب الشرط، ومن أمثلة ذلك قوله:

سِرْ تحْظَ باليُسر إن كابدت في أُفقٍ عُسْرًا فقد يجدُ الدّرياقَ مَنْ لُسِعا[3]

حيث بدأ بجملة الطلب "سِرْ" بصيغة الأمر وأعقبها بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع المجزوم "تَحْظَ" ،وتقدير الكلام سِرْ إنْ تَسِرْ تحظ باليسر، فالفعل المضارع تحظ مجزوم على تقدير أداة الشرط "إن"، والحذف – هنا – وسم التركيب بالإيجاز وكثافة المعنى.

ويقول في الزهد :

فيا وحْشَتي من سوءِ ما قدّمَتْ يدي إذا لم يكنْ في القبر من رحمةٍ أُنْسي[4]

والتقدير : إذا لم يكن في القبر من رحمة أُنسى فسأستوحش من سوء ما قدمت يدي، والحذف -هنا– جاء تجنبا للتكرار الذي يفقد النص قيمته الجمالية والدلالية، علاوة على إثارة ذهن المتلقي ولفت انتباهه.

و)حذف المعطوف : ويأتي في العديد من المواضع منها :

ويسومُ ضيمًا كلَّ أعصمَ شاهقٍ ريبُ المنونِ، وكلَّ حيـّةٍ وادِ
وهِـزَبْرَ[5]غابٍ يحتـمي بمخالب يُرْهَفْنَ من غير الحـديد حدادِ[6]

---

1) المصدر السابق، ص 421.

2) نفسه، ص 385.

3) نفسه، ص 291.

4) نفسه، ص 269.

5) هِزَبْر : من أسماء الأسد. (ابن منظور : لسان العرب، مادة هزبر، ص4660)

6) الديوان، ص 134.

و التقدير –هنا- ويسوم ضَيمًا ريبُ المنون كلَّ حيةٍّ وادِ، ويسوم ضيمًا ريبُ المنونِ هِزبرَ غاب، وقد قام الشاعر بحذف المعطوف لأن ما يهمّه في سياق البيتين ليس الموت في حدّ ذاته وإنما فكرة إتيانه كل شيء.

ومنه –أيضا – قوله :

يَوْمٌ كأنّ القَطْر فيه لؤلؤٌ يَنْظِمُ للرّوْضِ عُقودًا وَوُشَحْ[1]

أي وينظم للروض وُشَحْ، فقد حُذف الفعل والفاعل والجار والمجرور لأن تكرارها غير مستساغ ويزري ببلاغة الشاعر، إلى جانب ما أضافه الحذف من تركيز على مظهر قطرات الماء وهي تكسو أزهار الروض ونباتاته وكأنه قلائد وحلل.

ويقول كذلك :

كم طريدٍ مُستقِرّ عندهُ من حَرُورِ الخوْفِ في ظل أمانْ

وفقيرٍ مُعْسِرٍ قد صانه من مهينِ الفقر بالمال المهانْ[2]

حدث "الحذف" في البيت الثاني، إذ أراد الشاعر : "وكم فقير" فاستغنى عن كم الخبرية لوجود قرينة تدل عليها في البيت الأول.

4)الاعتراض:

يعتبر الاعتراض من ملامح التغيير في بنية تراكيب الجمل، وذلك من خلال إدخال عنصر جديد بين عناصر من طبيعتها التجاور، وهذا التغيير تصحبه – دون شك – معاني إضافية و دلالات جديدة.

وعلى كثرة التعريفات التي تناولت الاعتراض إلا أنها تتداخل فيما بينها وتتشابه، فأبو هلال العسكري يرى بأنه «اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتمه»[3] ويقول ابن الأثير : «وبعضهم يسميه الحشو وحدّه كل كلام أُدْخِل في لفظ مفرد أو مركب، لو سقط لبقي الأول على حاله»[4]، وهو عند ابن رشيق أن «يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[5]

ويلاحظ على هذه التعريفات أنها اعتبرت الاعتراض زيادة ليس لها فائدة، وفي ذلك إنقاصا لهذا الأسلوب من قيمته وأهميته، ودوره في إنتاج الدلالة.

وعن أهميته يشير ابن جني إلى ذلك فيقول: «وهو جار عند العرب مجرى التأكيد فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم، أن تعترض به بين الفعل وفاعله والمبتدأ خبره

1) المصدر السابق، ص 105.

2) نفسه، ص 440.

3) أبو هلال العسكري : الصناعتين، ص 441.

4) ابن الاثير : المثل السائر، ج3، ص40.

5) ابن رشيق : العمدة، ج2، ص57.

وغير ذلك مما لا يجوز الفصل فيه بغيره إلا شاذا أو متأولا»[1] ، ويرى ابن هشام بأنه يأتي «لإفادة الكلام أو تسديدا أو تحسينا»[2]

وتتعدد مواضع الاعتراض فيكون «الاعتراض بين القسم وجوابه، و بين الصفة والموصوف ، وبين العطف و المعطوف عليه ، و أشباه ذلك مما يحسن استعماله وكالاعتراض بين المضاف والمضاف إليه وبين إن واسمها، وبين الجار والمجرور»[3]

وقد وظفه ابن حمديس في مواضع كثيرة، بأشكال مختلفة منها :

أ)الاعتراض في الجملة الاسمية :

ويتمثل ذلك في الاعتراض بين المبتدأ والخبر ومن أمثلته في المدح :

والأرضُ في يُمناهُ حَلْقَةُ خاتم والبحرُ في جدواهُ رَشْحُ ثِمادِ[4]

اعترض بشبه الجملة "في يمناه" بين المبتدأ "الأرضُ" والخبر "حلقةُ" في الشطر الأول، كما اعترض بشبه الجملة "في جدواه" بين المبتدأ "البحرُ" والخبر "رشحُ" في الشطر الثاني فأنتج نغمة موسيقية متميزة تقوم على التماثل التركيبي شبه التام بين صدر البيت وعجزه، إضافة إلى دور هذا الاعتراض في إبراز المكان في الشطر الأول وهو مكان معنوي لأن المقصود منه : القوّة والسلطان، أما في الشطر الثاني فقد عمل على تحديد موضوع المقارنة بين الممدوح والبحر وهو الجود.

ويبرز الاعتراض بالظرف والمضاف إليه بين المبتدأ والخبر بخاصة في المدح، والظرف في هذا الغرض مرتبط مكانيا وزمانيا بالممدوح على شاكلة قوله :

متقدمٌ من صبره، ولثامُهُ يوم القراع أضاتُهُ والمغفر[5]

فلثام الممدوح يصبح أثناء المعركة وكأنه أضاة أومستنقع لكثرة ما يرد من دماء الأعداء، وهذا المعنى ساهم في تشكيله الاعتراض بين المبتدأ "لثامه" والخبر "أضاته" بالظرف والمضاف إليه "يوم القراع"، فلولا هذا التحديد الزمني وربط الحدث بزمن المعركة لتعددت الاحتمالات وتأويلات الخبر المطروح.

ب)الاعتراض في الجملة الفعلية :

تتوسط الجملة الاعتراضية الجملة الفعلية عبر صور متعددة منها :

1. الاعتراض بين الفعل والفاعل :

ومن أمثلته قوله يصف منظر البرق في السماء :

وتُشْعِلُ في جانبيها البُروقُ بَريقَ السيوفِ تُهزّ انتضَاءَ[1]

---

1) ابن جني : الخصائص، ج1، ص 335.

2) ابن هشام : مغني اللبيب، ج5، ص56.

3) ابن الأثير : المثل السائر، ج3 ،ص41.

4) الديوان، ص 156.

5) نفسه، ص 198.

حيث فصل بين الفعل "تشع" والفاعل البروقَ بشبه الجملة "في جانبيها" لإبراز البعد المكاني من خلال تجسيد حركة البرق وظهوره في نواحي مختلفة من السماء.

ويقول في وصف بازي (صقر الصيد) :

هَفَا بيننا منها جَناحُ بُوَيْزَةٍ   كقادمة العصفور طار بها الذعرُ[2]

فالشاعر قصد التركيز على المكان عن طريق الظرف والمضاف إليه: "بيننا" وشبه الجملة "منها" اللذان توسطا الفعل "هفا" والفاعل "جناحُ"، وتحديد مكان خفق الطائر لجناحيه من خلال الظرف والمضاف إليه "بيننا" يعكس التآلف والانسجام بين الصقر والجماعة.

2. الاعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى :

وتتردد هذه الصورة بكثرة في شعر ابن حمديس، و منها ما جاء في قوله :

كَحَل الهَوى و السحرُ منــ   ـك جفـونَ رئمٍ أحـورِ[3]

فهو يعترض بين الفعل والفاعل "كحل الهوى" من جهة والمفعول به "جفونَ" من جهة أخرى بالجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ والخبر : "السحرُ منك"، وقد أفاد الاعتراض بالجملة الاسمية التأكيد على أن السحر نابع من المحبوبة لا من غيرها.

ويقول :

ومُعْرِضَةٍ وَلّتْ تَمُدّ تَجنّبًا   قصارَ خطاها عن مشيبيَ والوخطِ [4]

وقد جاء الاعتراض بالحال "تجنبا " بين الفعل والفاعل "تمد" وبين المفعول به : "قصارَ" لوصف حالة الحبيبة وبيان موقفها لمّا رأت الشيب يكسو الشاعر؛ إذ نفرت منه ونبذته، وبهذا يكتمل المعنى وتتوضح معالم المشهد الذي ينبني عليه هذا البيت.

3. الاعتراض بين الفعل والمفعول به من ناحية والفاعل من ناحية أخرى :

ويتجلى في قوله :

ويُنجِدُني على الحَدَثانِ عَضْبٌ   يُذلل قَرَعَه النـوَبَ الصّـعابا[5]

إذ اعترض بين الفعل ومفعوله : "ينجدني"، وبين الفاعل : "عضبٌ" بشبه الجملة "على الحدثانِ"، والاعتراض بالجار والمجرور هو أبرز ما يعترض به بين عناصر التركيب الفعلي، وهو – هنا- يثبت دور السيف في تحدّي الصعاب ومقاومة النوائب.

ومنه قوله :

وكَيفَ يَصْفَو لنا دَهْرٌ مَشَارِبُهَ   يَخُوضُها كُلَّ حينٍ جحْفَلُ النُّوَبِ[1]

---

1) المصدر السابق، ص 29.

2) نفسه، ص 184.

3) نفسه، ص 185.

4) نفسه، ص 281.

5) نفسه، ص 44.

فالمركب الإضافي "كُلَّ حينٍ" أتى معترضا بين الفعل والمفعول به "يخوضها" وبين الفاعل "جحْفَلُ" وذلك للتأكيد على عنصر الزمن، وهو في هذا البيت غير محدد باعتبار أن المصائب لا زمان لها.

4. **الاعتراض بين المفعول الأول والمفعول الثاني :**

ويرد في عدد من المواضع مثلما نجده في قوله :

و يا ريحُ إمّا مَرَيْتِ الحَـيا و رَوّيتِ مِنهُ الرُّبوعَ الظِّماءَ

فَسُوقي إليَّ جِهام السّحابِ لأمـلأَهُنَّ من الدّمـــع مـــاءَ[2]

ففي البيت الثاني نجد أن الجار والمجرور "من الدمعِ" فصل بين المفعول الأول : الضمير متصل "هنّ" الذي يعود على جهام السحاب والمفعول الثاني "ماءَ"، والاعتراض –هنا- يهدف لتحديد المصدر الذي أراد الشاعر أن يملأ به السحب حتى يشفي غليله، وهو الدموع، وفي ذلك دلالة على شدة الحزن والشوق إلى الديار.

ويظهر أيضا في البيت التالي :

وتَحْسَبُهُمُ تَحتَ السّوابِغ والقَّنا ضَراغِمَ شَقَّتْ في العَرين سَرابا [3]

حيث اتجه الشاعر إلى الاعتراض بالظرف والمضاف إليه والمعطوف "تحت السوابغ والقنا" بين المفعولين : الضمير المتصل "هم" في "تحسبهم" و"ضراغم" ليمنح الرسالة بعدًا مكانيا وذلك بتحديد المكان، وقد لعب الظرف دورًا مهما في إظهار العلاقة المتينة بين جنود الممدوح وأسلحتهم، ومن ثمة بالحرب، وكأنهم خلقوا للحروب والمعارك.

ويعترض بالظرف المكاني فيقول :

ولا تَعْجَبي فَمغاني الهَوى يُطيِّـبُ طيبُ ثَـراها الهَــواءَ

ولي بيْنَها مُهْجَـــةٌ صَبّــةٌ[4] تَزَودْتُ في الجِسْمِ منْها ذِماءَ[5] [6]

فشبه الجملة : "بينها" التي توسطت الخبر المقدم "لي" والمبتدأ المؤخر "مهجةٌ" نبهت إلى المكان وأكدت عليه، والذي يحتل مكانة خاصة في قلب الشاعر.

ج)الاعتراض في الجملة المنسوخة :

وهو من مظاهر الاعتراض الشائعة في ديوان ابن احمديس، ومن أمثلته قوله في مدح أبي الحسن على بن يحي:

كأن ذكرَكَ و الدّنيا به عَبَقَتْ في البأس والجود مخلوعٌ عن المثلِ[1]

---

1) المصدر السابق، ص 45.

2) نفسه، ص 29-30.

3) نفسه، ص 78.

4) صَبَّةٌ : عاشقة مشتاقة. (ابن منظور : لسان العرب، مادة صبب، ص2387)

5) ذماء : بقية الروح في المذبوح، وقوة القلب. (نفسه، مادة ذمى، ص1518)

6)الديوان، ص 30.

إذ تعترض جملة "والدنيا به عَبَقَتْ في البأس والوجود" بين اسم كأن : "ذكرَكَ" وخبرها "مخلوع"، وقد أفادت التأكيد على السيرة الحسنة والطيبة التي يشتهر بها الممدوح و يتفرد بها عن بقية الناس.

ومنه قوله متغزلا :

وأصبحتُ من مسكٍ الذوائب ذائبًا أما يَقْتُلُ الآسادَ سَمُّ الأساودِ[2]

فقد فَصَلَ بين اسم أصبح "الضمير المتصل التاء" وخبرها "ذائبا" بغرض التلذذ والتركيز على الرائحة الزكية المنبعثة من شعر الحبيبة والتي أثرت فيه وأسرته.

ويقول أيضا :

بفوّاحةِ النَّـوْر مُكـــاؤها يُرَجّع في كلّ غُصْنٍ صفيرهْ

كأنّ الفرزدقَ في طيرها يجيبُ على كل شعرٍ جريرهْ[3]

وهكذا عمل الاعتراض بشبه الجملة "في طيرها" بين اسم كأن "الفرزدق" وخبرها الجملة الفعلية : "يجيب جريره" على تسليط الضوء على المشهد الذي أوحى إلى الشاعر بصورة تنبني في الأساس على شخصي الفرزدق وجرير الشاعرين المشهورين، فرؤيته للحمائم وهي تردد أصواتها على أغصان الشجر جعلته يشبهها بالفرزدق وجرير المعروفين بفن النقائض.

د)الاعتراض بين الصفة و الموصوف :

ومن ظواهر الاعتراض ما وجدناه بين الصفة والموصوف، من مثل ما نلقاه في قوله:

و طيبُ النعيم له ساعةٌ تَعَدُّ ،وإن هي طالتْ، قصيره[4]

ويأتي الاعتراض بين الموصوف "ساعة" والصفة "قصيرة" بالشرط : "وإن طالت"، وهو شرط لا يحتاج إلى جواب، ويمكن تصور التركيب السابق كما يلي : وطيب النعيم له ساعة قصيرة وإن هي طالت؛ أي : له ساعة قصيرة حتى و إن طالت، ومن هنا يتبين التناقض الظاهر بين الشرط المعترض ومعنى جملة الجواب، وهذا التناقض المتولد من الاعتراض بالشرط ساهم في التأكيد على عدم إحساس الإنسان بمرور الزمن في أوقات الفرح والسعادة.

ومنه قوله في مدح المعتمد :

ورحلتَ في جَوْن القتام عرمرمٍ وكأنهُ ليل بوجهك مقمرُ[5]

---

1) المصدر السابق، ص 356.

2) نفسه ، ص 146.

3) نفسه، ص 189-190.

4) نفسه، ص 190.

5) نفسه، ص 198.

فشبه الجملة "بوجهك" المعترضة بين الاسم والخبر: "ليلٌ مقمرٌ" أفادت أن الممدوح هو جوهر الجيش، والجيش يكتسب هيبته وقوته بقيادته له، أي أن المعنى الأهم في السياق السابق هو وجود الممدوح في الجيش وقيادته له ثم يأتي معنى تألّق الجيش وجلاله في المقام الثاني من حيث الأهمية.

هـ) الاعتراض بين القول ومقول القول :

و نراه في قوله وهو يرثي الشريف الفهري علي بن أحمد الصقلي :

هنالك خُضْنا في العويل ولم نَجِـدْ على الكره، من تصـديق ما قاله بُدَّ
و قال الورى، والأرضُ مائدةٌ بهـم أمِنْ سيرها في الحشر قد ذكرت وعدا[1]

جاءت الجملة الاسمية "الأرضُ مائدةٌ بهم" معترضة بين القول "قال الورى" ومقول القول "أَمِنْ سيرها في الحشر قد ذكرت وعدا"، والغاية منها إبراز دهشة الناس وذهولهم إثر وفاة الشريف الفهري.

ويقول في سياق آخر :

يَقَرّ قرارُ السِّرّ عندي كأنهُ غَريبُ ديارٍ قال في وَطنٍ : حَسْبِي[2]

أوردَ شبه الجملة "في وطن" بين فعل القول ومقول القول "قال حسبي" مركزا على البعد المكاني الذي يوحي بالاستقرار والثبات، وذلك للتأكيد على ثبات السر واستقراره في نفسه فلا يبوح به إلى أحد.

ويقول في امتناعه عن الهجاء :

كـم قـائلٍ إذ تركْـتُ عنـه بَحري بترك الجوابِ رَهْوا[3]
وَعْوعَ[4] سِيد[5] على هزَبرٍ فـما رآهُ الهـزبـرُ كُفْـوا[6]

إن مقول القول : "وعوع سيد..." الذي يعبر عن إكبار الناس وإعزازهم للشاعر يقترن باللحظة التي يمتنع فيها الشاعر عن الرد على من يسيء إليه، فكلما تجاهل من يؤذيه قال الناس : "وعوع سيد..." ، فعلى هذا الأساس ركز على العامل الزمني عن طريق الاعتراض بـ "إذ " الظرفية والجملة التي بعدها.

و)الاعتراض بين فعل الشرط و جوابه :

ويتبدّى في قوله :

وَرَاءَكَ يا بَحـرُ لي جنّـةٌ لَبِسْتُ النّعيمَ بها لا الشّقـاءَ

---

1) المصدر السابق، ص 172.

2) نفسه، ص 49.

3) الرَّهْو : الساكن. (ابن منظور : لسان العرب، مادة رها، ص1758)

4) وعوع : عوى وصوت. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص1044)

5) سِيد : ذئب (نفسه، ص467)

6) الديوان، ص 451.

إذا أنا حاولتُ مِنْها صَباحًا   تعرّضْتَ من دُونها لي مسَاءَ
فَلَوْ أننّي كُنْتُ أُعطي المُنَى   إذا مَنَـعَ البَحْـرُ منها اللـقاءَ
رَكِبْـتُ الهـــلالَ بهِ زوْرقًا   إلى أنْ أُعـانِقَ فيــها ذُكـــاءَ(1)

حيث اعترض بالشرط المستغني عن جوابه : "إذا منع البحر منها اللقاء" للإقرار بعجزه عن العودة إلى وطن، فالاعتراض في السياق العام للأبيات أفاد التأكيد على أن أخطار البحر هيّنة أمام رغبته الشديدة في رؤية بلده، إلا أن الغربة مقدّرة عليه، فلو كان باستطاعته تحقيق الأماني لفعل المستحيل من أجل الرجوع إلى مسقط رأسه ولركب الهلال متوجها إليه.

ومثاله –أيضا- في المدح :

وإذا قال : نعم وهي له   عادةٌ، أسبغ بالبذْلِ النِّعَمْ (2)

فالاعتراض بالجملة الاسمية "وهي له عادةٌ" بين فعل الشرط وجوابه أضاف دلالة جديدة أسهمت في تكوين صورة واضحة عن الممدوح، فلولاه لكان احتمال الرفض والامتناع من قبل الممدوح واردا في بعض الأحيان، فبالجملة المعترضة ثَبُتَ بأن تلبية رغبات الناس من عادة الممدوح.

ويتبين من خلال دراسة البناءين الصرفي والتركيبي هيمنة الأفعال الماضية في شعر ابن حمديس بخاصة في قصائد المدح والرثاء لتناسبها مع هذين الغرضين، وفي المقابل تبرز الأفعال المضارعة في موضوع وصف الطبيعة لأن هذا الموضوع هو – في الغالب- تجسيد لأشياء على اختلاف زوايا النظر إليها، ويظهر فعل الأمر بشكل واضح في وصف الخمر والزهد لتلاؤمه مع طبيعة هذين الموضوعين، ويلاحظ أن الأفعال قد تؤدي– في ديوان ابن حمديس– وظيفة إيقاعية إضافة إلى وظيفتها البلاغية والدلالية.

أما فيما يتعلق بالمشتقات فاسم الفاعل هو الأكثر ترددا، ثم تليه الصفة المشبهة، واللذان جاءا بصيغ مختلفة ومتنوعة تنوع مقاصد الشاعر والدلالات التي تولدها حسب السياقات التي وردت فيها، وقد برز اسم المكان على حساب اسم الزمان لارتباط الشاعر وجدانيا بالمكان، والذي نشأ وتعمق بفعل غربته الطويلة. كما وظف ابن حمديس اسم الآلة -في معظم الحالات – لغرض بلاغي وفني، إذ جاءت جل صيغة عناصر بانية في الصورة الفنية وطرفا من أطرافها، بخاصة في الصورة التشبيهية.

وقد وظف ابن حمديس في –في إطار البناء التركيبي- الجمل المؤكدة التي تمثل أحد أضرب الخبر باستعماله لعدد من المؤكدات من أهمها : إنّ، و أن، وقد، والقصر، والتي اتخذت أشكالا عدة مارس الشاعر من خلالها حريته في استعمال اللغة في سبيل

---

1) المصدر السابق، ص 30.

2) نفسه، ص 391.

التجديد والإبداع، وإنتاج زخم هائل من الدلالات المتنوعة والمتجددة، كما استخدم لتأدية معنى النفي في الجمل الخبرية مجموعة من أداوت النفي هي : لام النافية، لم، ليس، لن، لمّا، مع، التفاوت في نسبة الاستخدام.

وقد كثف الشاعر من استخدام الأساليب الإنشائية مما جعل منها سمات أسلوبية بارزة في شعره، و من أكثرها دورانا عنده : الاستفهام والأمر والنداء، ويأتي الاستفهام في المرتبة الأولى من حيث الشيوع متقدما على الأساليب الإنشائية الأخرى، وقد خرج إلى معانٍ و دلالات كثيرة منها : التحسر، والحيرة، والشكوى والتهكم والسخرية، والاستحالة، والتمني، والإقناع ، والنفي ، والتعظيم.

ويعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر الأسلوبية في شعر ابن حمديس ومن أبرز ملامح الانزياح فيه، وقد اتخذ أشكالا متعدّدة أحالت إلى أغراض بلاغية مختلفة كالمبالغة والتعميم والتشويق والتخصيص، كما يعتبر الحذف من أبرز الأدوات البلاغية التي عوّل عليها ابن حمديس لبلوغ غاياته باعتباره ظاهرة من الظواهر التي تثير فكر المتلقي وتدعوه إلى المساهمة في إبداع النص، وقد تجلى بصور عدة، منها ما أفاد التعظيم والإجلال، ومنها ما كان غرضه الإيجاز والاقتصاد، وبعضها الآخر كان هدفه تركيز الاهتمام على المذكور، إضافة إلى زيادة المعنى إثباتا وتقريرا، إلى غير ذلك من المقاصد الأخرى.

ومن سمات التراكيب البارزة في الديوان –أيضا- الاعتراض، وقد جاء بهيئات وأشكال مختلفة تنوعت من سياق إلى آخر مفرزة دلالات ومعاني تتعدد بتعدد السياقات التي وجدت فيها، كالتأكيد والتحديد المكاني والزماني، والإيغال في الوصف.

الفصـــــل الثالث

البنـاء الدلالي

1)مصادر الصورة الشعرية

أ) المصادر التجريبية

ب) الثقافة

2)- الصورة البلاغية

أ- التشبيه

ب-الاستعارة

ج- الكناية

3- الصورة الحسية

أ-الصورة البصرية

ب-الصورة السمعية

ج-الصورة اللمسية

د-الصورة الشمية

هـ- الصورة الذوقية

و- تراسل الحواس

تعتبرالصورة الشعرية من أبرز أدوات البناء الشعري، و أهم ركائزه، ومن خلالها يمكن محاورة الخطاب الشعري ودراسته، فهي معيار الشاعرية والإبداع الشعري، وهي –أيضا– بمثابة وعاء يستوعب تجربة الشاعر وما يختمر فيها من أفكار وانفعالات وأحاسيس.

وعليه فقد نالت الصورة الشعرية اهتماما كبيرا لدى النقاد القدماء والمحدثين على السواء، وبالرغم من ذلك، لم يتفقوا في تحديد مفهوم دقيق لها، إذ اختلفت آراؤهم وتباينت، غير أنهم أجمعوا على أهميتها الفنية ودورها الدلالي.

فقد كانت الصورة الشعرية في التراث النقدي مرادفة لما ينتمي إلى علم البيان، من تشبيه، واستعارة وكناية، ولعل أول من أشار إلى هذا المصطلح الجاحظ بقوله: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1] ويبدو أنه يقصد تجسيد المعنى في شكل حسي جذاب بواسطة انتقاء الألفاظ الملائمة في مكانها المناسب، واختيار الحروف السهلة المخارج، وحسن الصياغة والتأليف مما يعمل على إثارة المتلقي واستمالته وبذلك «يطرح لأول مرّة في النقد العربي فكرة الجانب الحسّي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي»[2] وبهذا يكون قد لفت انتباه النقاد والبلاغيين من بعده إلى طبيعة التصوير الأدبي وأهميته في الشعر، فأولوه عناية خاصة في دراستهم.

ومن بين هؤلاء قدامه بن جعفر(337) الذي سار على نهجه في محاولته تحديد مفهوم الصورة، إذ يقول : «أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشاعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل : الخشب للنجارة والفضة للصياغة...»[3] ، فالمعاني -من منظوره- هي مادة الشعر، والتشكيل الشعري صورة هذه المعاني، فالصورة –من هذا المنطق – نقل ووصف وتقليد لعالم الموجودات والشاعر يحاكي بذلك الواقع.

1) أبو عثمان عمرو بن الجاحظ : الحيوان، ج 3، تح : عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965، ص 131 – 132.

2) جابر عصفور : الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان – ط 3، 1992، ص 260.

3) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر ط 3، 1978، ص19.

وقد نقل عبد القاهر الجرجاني الصورة إلى مستوى جديد إذ تناولها ضمن إطار نظرية النظم، متجاوزا بذلك ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد قبله، فهو يقول : «بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز، وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها الكلم وهي أفراد، لم يتوخّ فيها بينهما حكم من أحكام النحو، فلا يتصور أن يكون ها هنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره...»[1]

والصورة عنده «تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك...»[2] فهي (الصورة) في رأيه تمثّلات المحسوسات في الذهن، وهي كذلك الفروق والخصائص التي تميز معنى عن آخر كتمييز إنسان عن إنسان وفرس عن فرس.

ويختلف مفهوم الصورة في النقد الحديث عنه في النقد القديم، لاختلاف طريقة العرض والتناول، وجوانب التركيز والاهتمام، وذلك تبعا للمستجدّات الثقافية والحضارية.

فالدراسات في هذا المجال كثيرة ومتباينة تباين المنطلقات الفكرية والفلسفية للدّارسين، ونذكر من النقاد المحدثين الذين حاولوا تحديد مفهوم الصورة : عبد القادر القط، الذي يرى بأنها : «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتّضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني»[3] فهي الصورة عنده وليدة تضافر الجانب اللفظي والتركيبي والإيقاعي والدلالي، وبهذا شمل تعريفه كل جوانب الخطاب الشعري.

كما تناولها علي البطل في كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري" من منظور المنهج الأسطوري الذي طبقه على الشعر منذ الجاهلية، وهو يفصح عن ذلك في قوله : «يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجبا طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إلى الكثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون

---

1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط3، 2001، ص253.

2) نفسه، ص323.

3) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة، والنشر والتوزيع ، القاهرة- مصر، 2003، ص4.

على ترديدها... لذلك يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية والممارسات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور»[1]

فقد ركز الباحث في دراسته على البعد الديني والأسطوري في الصورة الشعرية لتلك الفترة، هذا البعد الذي يعد انعكاسا للحياة الدينية والمعتقدات القديمة. وهو يعرفها (الصورة) في موضع آخر بقوله : «الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية، ويدخل في تكوينها ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي»[2] وبناء على هذا فالصورة حسيّة ومجازية تنصهر فيها التجربة الشعرية مع معطيات الواقع عن طريق الخيال، وهي تشمل الصورة البلاغية من تشبيه ومجاز إضافة إلى التقابل والظلال والألوان.

ويذهب جابر عصفور إلى أن «الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه»[3]، حيث يتلخص هذا الرأي في أن الصورة أسلوب تعبيري خاص يعمل على عرض المعنى بكيفية طريفة وفريدة من أجل إمتاع المتلقي والتأثير فيه.

مما سبق تتضح صعوبة إيجاد مفهوم جامع ومحدد للصورة عند النقاد والدارسين، لاختلاف آرائهم وتباينها، لكنهم يؤكدون جميعهم على أهميتها في العمل الإبداعي بخاصة فن الشعر، فمفهوم الصورة لم يعد محصورًا في الجانب المادي المحسوس كما هو الحال في النقد القديم وإنما اتسع ليشمل الجانب الشعوري والوجداني، كما تجاوزت الصورة الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز إلى الرّمز والتقابل، والظلال والألوان... إلى غير ذلك.

---

1) علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط2، 1981، ص8.

2) نفسه، ص30.

3) جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص323.

1)مصادر الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية حلقة وصل بين عالم الشاعر والعالم الخارجي، وهي لحمة من العناصر المتشابكة والمتفاعلة فيما بينها، لذلك فتشكيلها الجيد يحتاج إلى خيال خلاق، وذكاء متوقد، وإدراك دقيق وإحساس مرهف وذوق سليم وخبرة ، وثقافة واسعة.

ومن هنا فإن للصورة مصادر تستقي منها مادتها وعناصرها، كالتجربة الشخصية والبيئة والثقافة والدين دون إغفال الجانب الوجداني الذي تتحدد من خلاله معالم رؤية الشاعر للوجود. فالمصدر في الصورة الشعرية «جامع لاهتمام الشاعر وذوقه وفكره وانفعالاته .أو بكلمة أخرى، إنه وذات الشاعر يشكلان معًا الصورة الشعرية»[1]

ويمكن تقسيم مصادر الصورة في شعر ابن حمديس الصّقلي إلى مصادر تجريبية وأخرى ثقافية.

أ) المصادر التجريبية :

ويقصد بالمصادر التجريبية ما اختبره الشاعر بحواسه بمقتضى ملازمته الإنسان ووجوده في محيطه وبيئته، وتشترك الصور المأخوذة من المصادر التجريبية في شيء آخر هو انطباعها في ذهن الشاعر بفضل الطبيعة لا بفضل الثقافة[2] وبالتالي فالمصادر التجريبية تندرج تحتها الطبيعة، وهي إما جامدة أو متحركة، هذه الأخيرة ينتمي إليها الإنسان باعتباره مظهرا من مظاهرها.

1-الطبيعة الجامدة :

تعتبر الطبيعة الجامدة المصدر الأول عند ابن حمديس في تشكيل صوره؛ إذ يعود إليها كثيرا ليستقي منها عناصر تشبيهاته واستعاراته وكناياته، ويستلهم منها الصور البديعة ويسبغها على الممدوح أو الحبيبة أو الخمر أو الشيب، وغيرها من الموضوعات الأخرى.

ويمكن التمييز بين صنفين من الطبيعة الجامدة : النور وما له علاقة به، والنبات والسوائل والمعادن والتضاريس وإطار الطبيعة العام.

أ)النور :

يغلب النور وما يرتبط به من عناصر مضيئة على صور ابن حمديس التي يغرفها من الطبيعة الجامدة، و قد تجلت الصور من هذا النوع في أشكال متعددة منها ما اعتمد على مصادر النور، و منها ما انبنى على مظاهره، ومنها ما قام على مصادر ملازمة للنور وهي : الحرارة والنار. إضافة إلى الصورة المظلمة.

ومن مصادر النور التي استعملها ابن حمديس في شعره : الشمس والبدر والنجوم، والشهب والنار والبرق والمشكاة، والسّراج والثريّا... .

---

1)عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1999، ص31.

2) ينظر : محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص169- 170.

فالشمس صورت في الكثير من الأحيان الممدوح ، وفي القليل منها الحبيبة، ومما جاء في وصف الممدوح قوله في أبي الطاهر يحيى بن تميم بن المعز بن باديس صاحب إفريقية :

نال أهْلُ الفضل منه فضلَهُم ومن الشمس سنا نورُ الشّهبْ[1]

وقوله يمدح أحمد بن عبد العزيز بن خرسان :

متــردِدٌ في ساميـــاتِ مراتــبٍ والبدرُ في الأبــراج ذو تغريــدِ
كالشمسِ يَبْعُدُ في السماء محلَّها وشعاعُها في الأرض غيرُ بعيدِ[2]

ومثله في الأمير الحسن بن علي بن يحيى :

صَمَدَ[3] **اللاجونَ**[4] **إلى مَلِكٍ منصورٍ بالأحَدِ الصّمدِ**
كالشمــسِ سنــاها مُقْتَــرِبٌ وذراهَا منك على بُعُـدِ[5]

والصورة نفسها في الممدوح نفسه في قصيدة أخرى لكن بصيغة مختلفة إذ يقول :

كالشّمْسِ نَأتْ في مبصرها بُعْدًا وسناها منه دنا[6]

و قوله في الأمير يحيى بن تميم بن المعز :

و كأَنّ الشمس من قَسْطلِهِ[7] **فوقه تَنْظرُ من طرْفٍ سقيمِ**[8]

إن الشمس في بنية الصور في هذه الأبيات تصبغ على الممدوح معاني السمو والرّفعة والعدل والكرم والقوة، وكل ما تتمناه الرّعية في قائدها وحاكمها.

ومما جاء في الحبيبة :

ليستْ تنالُ الشمسُ منزلةً منها، فكيفَ ينالُها البدْرُ؟[9]

وقوله متذكرًا جوهرة :

ألم أفْقدِ الشمسَ التي كان ضوءُها يُجَلي عن الأجفانِ كل ظلامِ[10]

و قوله :

سفرتْ لوداعك شمس ضحىً وثَنَتْ بكثيبِ نقا غُصُنَا [11]

1) الديوان، ص71.
2) نفسه، ص 143.
3) صَمَدَ : قصد. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص522)
4) لاجّ خصمه : تمادى معه في الخصومة. (نفسه، ص816)
5) الديوان، ص 169.
6) نفسه، ص 445.
7) قسطل : الغبار الساطع. (ابن منظور : لسان العرب، مادة قسطل، ص3628)
8) الديوان، ص 399.
9) نفسه، ص 203.
10) نفسه، ص 386.
11) نفسه، ص 444.

والحبيبة هنا تشترك مع الشمس في النور والإشراق والجمال والبهاء بعكس ما رأيناه في نماذج مدح الأمراء حيث تغدو صورة الشمس عنوانا للرفعة والجلال والترفع عن الصغائر والدنايا وهنا مكمن الفرق بين صورة الشمس في النموذجين.

كما وردت الشمس في صورة للدنانير في :

وكانتْ لي شموسٌ ثم أضحتْ بدورًا والبدورُ لها سرارُ[1] [2]

وصوّر الشاعر بها الشيب في قوله :

وقدْ شَمِلتْنِي شيبةٌ لم أبِتْ بها فما لي في ليلي وقد طَلَعَتْ شمسي[3]

ومن مصادر النور التي تضاهي الشمس في سعة الانتشار : البدر وما يتصل به (القمر والهلال)، وهو مثل المصدر السابق وظفه الشاعر في تصوير شموخ الممدوح وعدله وكرمه كقوله :

إن ابن يحيى عليًّا بدرُ مملكةٍ بصيدِ آبَائِهِ الإقدامُ والقدمُ[4]

وقوله :

وهلالُ أوّلِ البدْرِ الذي يرْتَدي بالنّورِ منه الأفقانِ [5]

كما وظفه في تصوير بهاء الحبيبة وجمالها نحو قوله :

إذا انعَطَفَتْ فالخوط[6] بالبدر ينثني وإن نظرتْ فالعينُ بالسحر تنبعُ[7]

وقوله :

قمرٌ، ملاحاتُ الورى جُمعَتْ في خلقه فنًّا إلى فنّ[8]

وتضاف إلى الشمس والبدر مصادر أخرى استعان بها الشاعر في بناء صوره منها : الشهب والنجوم والبرق مثلما نلاحظه في النماذج الآتية :

فغاروا أفوُلَ الشّهُبَ في حُفَر البَلَى وأبقـوا على الدُّنيـا سـواد الغياهب[9]

....

سُدْتُم وجدتم فأوطان النجــوم لكم مـراتبٌ عــن علو القـدر والهممِ[10]

....

---

1) سَرَار : سَرَارُ الشهر آخر ليلة فيه. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سرر، ص1989)

2) الديوان، ص 238.

3) نفسه، ص 268.

4) نفسه، ص 411.

5) نفسه، ص 440.

6) الخوط : الغصن الناعم. (ابن منظور : نفسه، مادة خوط، ص1290)

7) الديوان، ص 284.

8) نفسه، ص 431.

9) نفسه، ص 58.

10) نفسه، ص 404.

وكـــأن بـرقًـــا فِي تَبَسُّــمِــــهِ   وكـــأنـما دمـــعي لــه قـطـــــر[1]

فابن حمديس يصف في البيت الأول قومه الذين استشهدوا في المعارك ضد العدو بالشهب؛ لأنهم أناروا في حياتهم سماء وطنهم ببطولاتهم وشجاعتهم، وبفقدانهم فُقد الوطن، فهم مثل الشهب تضيء السماء برهة ثم تختفي.

كما صور الشاعر في البيت الثاني مكانة ممدوحه في رفعته ومجده بصورة النجوم التي ترمز إلى السمو والعلو والهداية.

ويحاكي ابن حميدس في البيت الثالث لمعان البرق ليصف به أسنان الحبيبة حين يفتر ثغرها، وهي صورة استحضرها في مواضع عدّة، ولكن بصيغ وحُلَلٍ مختلفة.

ومن يتأمل الديوان يجد –إضافة إلى مصادر النور الطبيعية– مصادر أخرى اصطناعية، كالسراج الذي استخدم لوصف الخمر في قوله:

أشهابٌ في دجَى الليلِ ثَقَبْ   أم سراجٌ نارُهُ ماءُ العِنَبْ[2]

والثريا في قوله واصفا الفرس :

تخالُ الثُريا رأْسَهُ وهو مُلجَمُ   إذا الجريُ لم يُلبِسْ طلاه[3] سخابا[4] [5]

أما عن مظاهر النور فتضم كل ما يرتبط به وما يدل عليه كالشروق والضياء والسنا والنهار والصبح ... إلى غير ذلك.

وقد ترد عنده لفظة النور نفسها، على شاكلة قوله :

في ليل لمتُه ضَلَلْتُ عن الهوى   وبنور غُرته إليه هَدَيتُ[6]

ومن الألفاظ الدالة على النور : السنا الذي نلقاه – مثلا- في قوله :

وعلى وجهك للبِشرِ سنا   وعلى قَصدِكَ للنّجْمِ ضَمانْ[7]

وكذلك الإشراق في قوله متغزلا :

وتبسمُ عن الأقحوان تريكَ   على نَوْرِهِ الشمسُ إشراقَ نورِ[8]

ومنها أيضا النهار في قوله يصف الخمر :

أَطِرْ عنك نَومَك و انظر إلى   نـهارٍ أفاضَ على الليلِ نورِهِ[9]

و يلجأ الشاعر إلى لفظة الإصباح لتصوير غرّة حصانة في قوله :

---

1)المصدر السابق، ص 203.

2) نفسه، ص 68.

3) الطلا : الريق يتخثر بالفم من عطش أو مرض. (ابن منظور : لسان العرب، مادة طلى، ص2699)

4) سخاب : قلادة تُتّخذ من قرنفل وسُكٍّ ومحلب. (نفسه، مادة سخب، ص1961)

5) الديوان، ص 464.

6) نفسه، ص 93.

7) نفسه، ص441.

8) نفسه، ص 186.

9) نفسه، ص189.

تَرَى ضَحِكَ الإصباحِ فوق جبينهِ وقُمّصَ من ليلِ المُحَاقِ[1] إهابًا[2] [3]

وقد دل النور ومظاهره -في هذه الأبيات- عن معانٍ متمايزة؛ فعبر عن جمال الحبيبة ووضاءة وجهها، وبشاشة الممدوح كرمز للتواضع و الجود والإحسان إلى الناس، كما عبر عن بياض أسنان الحبيبة وصفاء الخمر، وغيرها من الصور.

أما عن المصادر الملازمة للنور فنجد النار في مقدمتها من حيث الاستخدام، وهي عند ابن حميدس كثيرا ما تأتي مصوِّرة للحزن ومعاناة الحب والعشق، من مثل قوله :

عندي عليك من البكاءِ، بِحَسْرَةٍ مـــاءٌ لنــار الحـــزن ذو إيقـــادِ[4]

وأنا نذيرُك إنْ تُلاحـظُ صَبُــوةً فاللّحـــظُ منــكَ لنَــارِها كِـبْـــريتُ[5]

كأن عناقَ الوصل لاحَــمَ بيننا بريحٍ و نارٍ من زفيري ومن وجـدي[6]

كما يصف بها الشاعر الحرب لأنها تأتي على كل شيء مثلها، نحو:

وقد وَسِعَتْهُمُ الحلقات منــها وأحــمــتــهــنّ الهيجــاء نــارُ[7]

وإذا الهــيجــاءُ شبـّتْ نارُها بالرقاقِ البيضِ والسُّمرِ اللدانْ[8]

وإذا استخدمها الشاعر في الأبيات السابقة لما تحدثه من ألم ودمار فإنه استلهم لونها ليصف به الخمر في عدد من المناسبات منها :

وقلتُ وقد نظرتُ إلى عُجــاب أثغرُ الماء تضحكُ عنـه نارُ[9]

فلبُوسُ النـــار فيــها ســكـــةٌ حَكَمَتْ للشّرب منها بالنعيم[10]

كما وصف بها أزهار النيلوفر في قوله :

اشرب على بركة نيلوفر[11] محمرّة النّوار خضراء

كأنّما أزهارها أخـرجـت ألسنة النار مـن المـاء[12]

---

1) المحاق : ما يرى في القمر من نقص في جِرمه وضوئه بعد انتهاء ليالي اكتماله. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص856)

2) إهاب : الجلد المغلف لجسم الحيوان قبل دبغه (نفسه، ص31)

3) الديوان، ص 464.

4) نفسه، ص137.

5) نفسه، ص 93.

6) نفسه ، ص 144.

7) نفسه، ص 237.

8) نفسه، ص 440.

9) نفسه، ص 235.

10) نفسه، ص 397.

11) النيلوفر : جنسُ نباتات مائية من الفصيلة النيلوفرية. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص967)

12) الديوان، ص31.

وتصبح النفوس كالنار تخمد وتنطفئ كحالها في البيتين الموالين :

رأوا حربيَّةً ترمي بِنِفْطٍ لإخماد النفوس له استعارُ[1]

وذبالٍ[2] **على القنا مشعلات مطفئات الأرواح في الأجسامِ**[3]

وقد استعمل الشاعر في بعض صوره ألفاظا تدل على النار مثل : لهب[4]، والمستعر[5]، والشرار[6] وقدح زناد[7] وتحرق[8] إلى غير ذلك من الألفاظ الأخرى.

وقد ورد النور بمعنى "الظلام"، حيث خرج –في إطار بعض الصور– عن معناه العادي إلى معانٍ جديدة، فالليالي في الحياة قرينة الهموم والمصائب مثلما نلاحظه في :

بِيضُ أيّامها وسودُ لياليـ ـها كشهبٍ تكرّ في إثْرِ دُهْمِ[9]

ويعكس "الظلام" الإحباط الذي تمكن من الشاعر من جراء غربته التي حرمته ممن يحب في قوله :

كل يوم مودِّعٌ أو مُوَدَّعْ بفراقٍ من الزمان مُنوعْ

فانقطاع الوصال كم يتمادى و حصَاةُ الفواد كم تتصدعْ

ليت شعري هل ارتدي بظلام لا يراني الضياءُ في مروّعْ[10]

والظلام هو الفقر والحاجة كما يتجلى في :

فانصبّتِ الأرزاقُ بعد جُمودها وأضاءَتِ الآفاقُ بعدَ ظلامِ[11]

ورَمَزَ للرعب والموت بالظلمة في معرض حديثه عن سيف علي بن يحي :

لحظَ الرومَ منه ناظرُ جفنٍ للرّدى فيه ظُلمةٌ وهو نُورُ[12]

وقد جعل الشاعر الليل مرادفا للخضاب كما في قوله :

أأكسو المشيبَ سوادَ الخضابِ فأجعلَ للصبح ليلاً غطاء[13]

ووصف في العديد من الأبيات فضاء المعركة أثناء احتدام القتال بالليل من مثل قوله يمدح الأمير يحيى بن تميم بن المعز :

---

1) المصدر السابق، ص 237.

2) الذبال : جمع ذبالة وهي الفتيلة التي تُسرَج. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص309)

3) الديوان، ص 413.

4) نفسه، ص69.

5) نفسه، ص185.

6) نفسه، ص235.

7) نفسه، ص403.

8) نفسه، ص410.

9) نفسه، ص420.

10) نفسه، ص286.

11) نفسه، ص419.

12) نفسه، ص244.

13) نفسه، ص29.

إذا أثار عجاجَ الحرب ألحقها   ليلاً بهيما بكرّ الخيل بالبُهَمِ[1]

كما تحول عنده شعر الحبيبة إلى ليل :

وساحبةٍ ليلاً من الشعرِ الجَثْل[2] **لها مَثَلٌ في الحسن جُلَّ عن المَثَلِ**[3]

ب) النبات والمعادن والتضاريس إطار الطبيعة العام :

أما ما اتصل بالنبات فكثير ومتنوع، حيث اتكأ عليه ابن حمديس كثيرًا في تشكيل صوره، ومرد ذلك ارتباطه الوجداني بالطبيعة الصقلية والأندلسية، ومما يدل عليه : الرّوض والورد والأغصان والثمار؛ إلا أن صورة الرّياض والأزهار بشتى أصنافها هي الأبرز، من ذلك قوله مادحا السلطان أبا الطاهر يحي بن تميم بن المعز بن باديس صاحب إفريقية :

وكأنَّ الرَّوضَ في أوصافِهِ   تُغْمَسُ الأشْعار فيه والخطبْ[4]

فالأشعار التي تتغنى بصفات الممدوح والخطب التي تشيد بمآثره وسجاياه معطرة بطيب ذكره والثناء عليه، وكأنها غُمست في الروض باعتباره مصدرا للرائحة الزكية، ومبعثا للغبطة و السرور.

وتغدو الهدية في موضع آخر روضة نسجتها يد الغمام :

مقدّمًا كلّ معلقٍ من هديته   كروضَةٍ فَوَفَتْهَا[5] **راحةُ الدّيمِ**[6]

ويستخدم الشاعر صورة الرّوضة التي ذبلت أزهارها لوصف قريحته الشعرية التي ضعفت في أواخر أيام حياته بسبب تقدمه في السن فيقول :

ذبلت من الآدابِ روضتيَ الَّتي   جُلِيَت نَضَارتها على الرُوَّادِ[7]

فخصوصية الذبول هنا تعكس تراجع مردوده الشعري، و جفاف معين بحره.

وتتزين صوره في هذا المجال بشتى أنواع الأزهار في مواضع عدّة من الديوان، مثلما نلاحظه في وصفه لخد الحبيبة الذي امتزج فيه البياض بالاحمرار :

يُريكَ حديقةً من ياسميـــنٍ   تفتَّح وسطــها له جُلَّنـــارُ[8]

1) المصدر السابق، ص 405.

2) الجثل : الطويل الكثيف. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة جثل، ص544)

3) الديوان، ص 323.

4) نفسه، ص71.

5) فوّف : نسج. (ينطر : ابن منظور : نفسه، مادة فوف، ص3486)

6) الديوان، ص 404.

7) نفسه، ص 137.

8) جُلّنار : زهر الرمان. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص132)

إذا فتحَ المزاجُ اللونَ منها   مضى وردٌ لها وأتى بَهَارُ[1] [2]

فقد استخدم توليفة من الأزهار المختلفة الألوان ليصف خدّ الحبيبة النّاعم والمتورّد من الحياء.

كما أن أسنان الحبيبة ناصعة البياض كزهرة الأقحوان في قوله :

يا من رأى في غُصُنٍ روضة   يسمعُ منها الأقاحي كلامْ[3]

وكذلك بقايا دم الأعداء على سيف القائد عبد الغني ابن القائد عبد العزيز الصقلي كالشقائق :

سلبُوا سَيْفَهُ وفيه نجيعٌ[4] **منهمُ كالشقيق فوق الأتيّ**[5] [6]

ولا تقتصر صوره المستوحاة من النبات على الرياض والأزهار فقط بل تتعدى إلى الأغصان والأشجار والثمار : فالصخرة تغدو –في عالم ابن حمديس الشعري- شجرة تورق باللهو والطرب عندما تسقى خمرا[7] وقوام الحبيبة غصن[8] ومدامعه بدت وكأنها مستخلصة من الفرصاد وهو التوت الأحمر[9] والمعاصي بذور لا يجنى من غرسها إلا العذاب والعقاب[10] كما أن شباب الشاعر شجرة غضة الأوراق لما تميز به في هذه المرحلة من مرونة ونشاط وحيوية، ونهد الحبيبة رمانة لم تدنسها يد مخلوق[11]، والممدوح شجرة يُستظل بها وتُجنى منها الثمار[12] أما أرواح الإنسان فهي ثمار تقطفها يد المنية[13] إلى غير ذلك من الصور الأخرى.

كما اعتمد ابن حمديس على السوائل وما يرتبط بها اعتمادا ملحوظا في بناء صوره، مقتفيا بذلك أثر الشعراء الذين كثيرا ما اتجهوا في فخرهم ومدحهم إلى هذا المعجم الفني الذي يتمحور حول الأنهار والسحاب والمطر، وهي في عمومها تدل على الخصب والنماء وتوحي بالصرامة وشدّة الإنصاب[14]، فمن يقرأ شعره يلحظ ميله إلى

---

1) بهار : جنس زهر من المركبات الأنبوبية الزهر، طيب الريح، ينبت أيام الربيع ويقال له العرار. (المرجع السابق، ص73)

2) الديوان، ص 236.

3) نفسه، ص 406.

4) نجيع : دم. (ابن منظور : لسان العرب، مادة نجع، ص4354)

5) الأتيّ : النهر يسوفه الرجل إلى أرضه. (نفسه، مادة أتى، ص22)

6) الديوان، ص 457.

7) ينظر : نفسه، ص 69.

8) ينظر : نفسه، ص 84.

9) ينظر : نفسه ، ص134

10) ينظر : نفسه ، ص 269 .

11) ينظر : نفسه ، ص 439 .

12) ينظر :نفسه ، ص 446 .

13) ينظر : نفسه ، ص 453 .

14) ينظر: عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د .ط ، 1984، ص 171.

المطر ومرادفاته، إضافة إلى الندى والبحر، بخاصة في قصائده المدحية. لننصت إليه وهو ينشد :

تَعِـمُّ الـوفْـــدَ مــن يــده أيـــادٍ   كأنّ البحـــرَ من يده اختـصـــارُ[1]

....

ملكٌ إذا جـادَ جـادَ الغَيْثُ منْ يَدِه   فَمَسْقَطُ القطـر منه مَنْبَتُ النّعــمِ[2]

....

إنّ ابن يحيى من وكوف[3] الحيا[4]   في زَمَنِ المَحْلِ[5] لَيهمي انسجامْ[6]

....

وندى فــاضَ مــن بنـــانٍ كريـــم   غيـــر مُصْــغٍ في بَذْلِـه للمـــــلام[7]

فالشاعر حين أراد أن يرتفع بالممدوح في ميدان الجود والكرم إلى مرتبة الرّمز والمثال راح يتخيل يده أكبر من البحر، وهي كذلك مصدر للغيث والندى اللذين يرمزان للخير والعطاء، كما ساوى بين الممدوح والسحاب الذي يحيي الأرض الجدباء؛ لأنه ينتشل الناس من موات الفقر إلى حياة الرّخاء والعيش الرّغيد.

وقد يأتي المطر وما يتربط به في شعر شاعرنا حاملا لدلالة القوّة والبطش والتدمير على نحو ما يطالعنا في قوله :

عَرَمْرَمٌ لمقْدم الفرسانِ تَحْسَبُهُ   سَيْلاً يُحَدّثُ عمّا فَجّرَ العَرِمُ[8]

وقوله :

وتَسيلُ سُيولُ جحافله[9]   فحقائقها تنفي الظِّنَنَا[10]

و قوله أيضا :

من كل عارض نَبْلٍ غَيْرِ مُنْقَشِعٍ   في القَطْرِ منه شرارُ الموت يضطرمُ [11]

أخذ الشاعر من السيل سمة القوة والاندفاع ليصبح جيش الممدوح قوة مدمرة تجرف كل من يعترض، كما استل من المطر الغزير سمة الكثرة والتتابع لتصير السّهام التي يطلقها جيش الممدوح آلة فتّاكة تردي الأعداء وتهلكهم بوتيرة سريعة جدًا.

---

1) الديوان، ص 236.

2) نفسه، ص 405.

3) وُكوف : سيلان، (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة وكف، ص4908)

4) الحيا : المطر. الكلإ (ينظر : نفسه، ومادة حيا، ص1078)

5) المَحْلُ : انقطاع المطر ويبس الأرض من الكلإ (ينظر : نفسه، ومادة محل، ص4147)

6) الديوان، ص 408.

7) نفسه، ص 413.

8) نفسه، ص 410.

9) جحافل : جمع جَحْفَل وهو الجيش الكثير. (ابن منظور : نفسه، مادة جحفل، ص552)

10) الديوان، ص 445.

11) نفسه، ص 411.

ومن المصادر التي تعود في إطارها العام إلى السوائل "الخمر"، وهي عنده رمز للذة و المتعة، وهو كثيرا ما يشبّه ريق الحبيبة بالخمر نحو :

أَشْكُو خُمارًا ما شربتُ له   خمرًا بفيك، فريقك الخمرُ[(1)]

ونحو :

يخبر من فاز بتقبيلها   عن بَرَدٍ تنبعُ منه مُدامْ[(2)]

وهو يجمع بين العسل والخمر في تصويره لريق الحبيبية في قوله :

تفتّر عن بَرَدٍ، فراشفُ دُرّه   يحلو له شَهدٌ وتُسكِرُ راحُ [(3)]

فريق المحبوبة له تأثير الخمر و حلاوة العسل.

ولم يكتف بِبُعدي التأثير والذوق في وصفه لرضاب الحبيبة بل أضاف إليهما –في موضع آخر– بُعد الشّم من خلال تشبيهه بالمسك فيقول :

يندى بالمسك لراشِفِه   وسلافِ القهوة والشهدِ[(4)]

وبذلك استطاع توظيف مصدر السوائل المتمثل في : المسك والخمر والعسل لتجسيد رؤيته لريق الحبيبة من زوايا مختلفة، مما ينقلها كما هي للمتلقي.

وإذا انتقلنا إلى المعادن ألفينا الشاعر يحبذ استعمال الأحجار الكريمة في شعره بمختلف أنواعها مما يعكس حياة الترف والبذخ التي تميز بها عصره بخاصة في الأندلس. فالليالي التي قضاها بالمهديّتين كاللآلئ :

لياليَّ بالمهديَتَيْنِ كأنها اللآ   لئُ مِنْ دُنْياكَ فوقَ ترائِبِ[(5)]

وأسنان الحبيبة ودموعها درر، وكذلك قصائده :

حتى الأراكــةُ منــكَ ظـالمــةٌ   دُرًّا بفِـيــكِ أَيُظْـلَـــمُ الــدُّرُّ؟[(6)]

....

وأقبلَ دُرّ النحــرِ فوق تريبها   يصافِحُه من خدّها دُرُّ أدمُعِ[(7)]

....

---

1) المصدر السابق، ص203.

2) نفسه، ص 406.

3) نفسه، ص 119 .

4) نفسه، ص 167 .

5) نفسه، ص 56.

6) نفسه، ص 203.

7) نفسه، ص285.

أنا مـَنْ أهدى لكَ مُمْتَدِحًـــا دُرَرًا أغلـيتُ لـــها ثـــمـنَا[1]

و لون وجنة الحبيبة كلون الياقوت :

لـونُ اليـاقـوتِ، وقسـوتُـهُ في الـوجنـةِ منـهـا، والـكبـدِ[2]

والنجوم جمان :

والصبحُ يلقطُ من جُمَانِ نجومِهِ ما كانَ في الآفـــاقِ ذا تبديدِ[3]

كما استخدم من أسماء المعادن : الذهب والفضة، ويجتمعان في قوله :

أذهــبتُ الحـــزن بمُذْهـبَـةٍ و بـــها ذَهّـبتُ لُجَيْـنَ يدي[4]

ونذكر من مصادر التصوير عند ابن حمديس : الجبال والسماء والأرض والحصى، وكلها من التضاريس، فالجبال عادة ما يستلهم منها صفة الثبات والرّسوخ والهيبة والجلال، وهذا ما ينسحب على وصفه لجدّه بالجبل عندما تذكّر يوما دفنه :

تَبَرَّكَتِ الأيدي بتسويةِ الثّرَى على جبلٍ راسي الأناةِ على هضْبِ[5]

ويسري الأمر كذلك على وصفه للسلطان أبي الطاهر يحيى بن تميم بن المعز بن باديس صاحب إفريقية الذي قال فيه :

ثابتٌ كالطَّوْدِ[6] في معتركٍ جائلِ الأبطال خفَّاقِ العَذَبْ[7]

ونجده يلجا إلى السماء لرسم صورة الدّرع في قوله :

تروقكَ منها زُرْقَة فكأنّها سماءٌ بدتْ للعينِ في رونق الصحوِ[8]

ويبعث في "الثرى" الحياة فيستعير له قلباً قاسياً على عمّته التي غطّى جثمانها بعد وفاتها:

أيُصْبِحُ قَلبي بالأسى غَيْرَ ذائبٍ وقلْبُ الثرى قاسٍ على قَلْبها الرّطْبِ[9]

ويستعين "بالسماء" و"الأرض" معا للتعبير عن حزنه الشديد وبكائه الطويل جرّاء فقد عمّته، فجعل مدامعه سماءً لا ينضب ماؤها والخدَّ أرضا لا تتوقف عن الشرب :

فدائمةُ السقيا سَماءُ مَدَامعي لخَدِي، وأرض الخَدّ دائمةُ الشُّرْبِ[10]

---

1) المصدر السابق، ص 446.

2) نفسه، ص 167.

3) نفسه، ص 142.

4) نفسه، ص 168.

5) نفسه، ص 61.

6) الطَّوْدُ : الجبل العظيم .(ابن منظور : لسان العرب، مادة طود، ص2717)

7) الديوان، ص 71.

8) نفسه، ص 452.

9) نفسه، ص 61.

10) نفسه، ص 62.

ويستفيد من صلابة الحجر في بيان مدى قساوة قلب المحبوبة في قوله :

فتاةٌ إذا استعطفتَ باللين قلبها   على الصّبّ أضحى وهو من حجرٍ أقسى[1]

2) الطبيعة المتحركة :عالم الحيوان :

إن عالم الحيوان هو المصدر الثاني الذي استقى منه ابن حمديس صوره الإبداعية، مقتفيا بذلك أثر من سبقه من الشعراء الذين كثيرًا ما اتجهوا إلى هذا العالم يتأملونه ويستنطقونه لتشكيل صورهم وصياغة أفكارهم ، وتجسيد رؤاهم والتعبير عن رغباتهم وهواجسهم. ومن مظاهر ذلك إسقاط بعض صفات الحيوان على الإنسان وتقييم صفات الإنسان انطلاقا منها.

ويمكن تصنيف الحيوانات التي استخدمها الشاعر مصادر لصوره إلى : حيوانات مفترسة وذوات الأربع ماعدا الحيوانات المفترسة، وطيور.

ومن خلال استقرائنا للمصادر التي تنتمي إلى عالم الحيوانات المفترسة يتبين لنا استحواذ "الأسد" ومرادفاته على اهتمام الشاعر، وهو في الديوان رمز للقوة والشجاعة والسيطرة والهيبة، وغالبا ما يقترن بالممدوح :

تتّقِي الأعــداءُ منه سطــوةً   وهو في ظلّ علاه مُحتـجِــبْ
والهصورُ الوردُ يخشى وثْبُهُ   وهو في الغيلِ[2] مقيـمٌ لم يَثِبْ[3]

....

ذو هَيْبَة ٍ تَحْسَبُ في دَسْتِــهِ[4]   **قَسْـوَرَةَ الغيــلِ وَبَدْرَ التمــامْ**[5]

....

ذِمْرُ حزب، له اقتحامُ هـزبرٍ   وجــوادٌ لــه يميـــنُ غمــــامِ[6]

....

معرقٌ في المجـد مـن آبائــه   أُسُـدِ الرّوع و أمــلاك الزمــــانْ
جبل من شبلٍ أبــوه قَسْـــوَرٌ   بَطَــلُ الحــرْبِ بكفَّيْـهِ جبـــانْ[7]

فالممدوح : هصور، وورد، وهزبر، وقسورة، وشبل؛ أي أسد، لأنه زرع الرّعب في نفوس الأعداء، ولأنه أهل للهيبة، ومثال للشجاعة في الحروب.

وجنود الممدوح أسود وضراغم :

---

1) المصدر السابق، ص 269.

2) الغيل : موضع الأسد. (ابن منظور : لسان العرب، مادة غيل، ص3329)

3) الديوان، ص71.

4) دَسْت، صدر المجلس. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص282)

5) الديوان، ص 407.

6) نفسه، ص 412.

7) نفسه، ص 440.

و رمى العدى بضراغم أضفارُها   و نيوبُها الأسيافُ والأرمـاحُ[1]
و ما رأيتُ أسـودًا قبلَهم فَتَحَتْ   مدائنا نازَلَتْها و هي في الأجُمِ[2]
يا لها من جحـــافل زاحفـــاتٍ   بضواري الأسود في الآجــامِ[3]

وللتعبير عن جزالة شعره وفخامة صوره ورصانة ألفاظه استعان بزئير الأسد :

فبغـــــامُ[4] الرئـــم حلاوتُـــــهُ   وجــزالتُــه زَأرُ الأســـدِ[5]

والشاعر يعلم أن قوة شعره لا تكمن في جزالته فقط، بل في رقته وعذوبته أيضا، لذلك قابل بين بغام الرئم وزأر الأسد.

كما اتخذ براثن الأسد للتعبير عن الألم والمعاناة :

وكَأنَّما الأحشاءُ من حَسَراتها   يُجْذَبْنَ بينَ براثِنِ الآسَادِ[8]

ويصبح الأسد المعروف بالقوّة والفتك فريسة لعيون الحبيبة :

ما الذي يُبكي بحزنٍ ظبيةً   فَتَكَتْ مقلتُها بالأسدِ[6]

وقد يظهر الدهر معادلا للأسد لأنه يبيد البرايا ويهلكهم :

كَشّرَ الدهر عن حِدادِ نُيوبٍ   أكلَتهُمْ بكلّ قَضْمٍ وَخَضْمِ[7] [8]

وقد استحضر الشاعر "الذئب" لتجسيد معاني الغدر والمكر المتجلية في الدّهر فقال:

يـواصلُ فِيهم فتكُ ابن آوى   وهم في غَفْلَـةٍ البَهَمِ الـرّبيضِ[9] [10]

كما استلهم منه سمة الجبن والضعف ليخلعها على أعداء قومه الذين احتلوا بلاده بعد استشهاد أبطالها وأشاوسها :

ولو شقّقَت تلك القبورُ لأنـهَضَتْ   إليهم من الأجداثِ أسـدًا عَوَابِسا

---

1) المصدر السابق، ص 121.

2) نفسه، ص 404.

3) نفسه، ص 413.

4) بغام الرئم : صوته. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة بغم، ص320)

5) الديوان، ص 133.

6) نفسه، ص148.

7) الخَضْمُ : الأكل بأقصى الأضراس والقضم بأدناها. (ابن منظور : نفسه، مادة خضم، ص1190)

8) الديوان، ص 421 .

9) الربيض : الغنم في مرابضها. (ابن منظور : نفسه، مادة ربض، ص1558)

10) الديوان، ص 279.

ولكنْ رأيتُ الغيلَ إذا غابَ ليثُهُ   تَبَخْتَرَ في أرجائِهِ الذئبُ مائسـا[1] [2]

فالأعداء ذئاب لم يقووا على استباحة أرضه إلا بعدما هلكت أسودها؛ أي شجعانها وحماتها.

كما وظفه –أيضا– ليبرز مشهد الوحشة والوحدة في قوله :

وَقَاطِعِ أجْـوَازِ الفيـافي مُـرَوّعٍ   بِدَهْرٍ رمَاهُ بالخطـوبِ وَرَابا

يُنَاجي بها في الليـل سَيـدًا[3] عَملّسًا[4]   ويَصْحَبُ هَيْقًا[5] بالنهارِ وَجابا[6] [7]

وأما ذوات الأربع من غير الحيوانات المفترسة فقد أخذها من بيئته، ومن أكثرها دورانا في الديوان : الغزال بشتى أسمائه كالضبي، والمها، والريم ، والرّشأ، وهو يأتي في الغالب للدلالة على المرأة الجميلة، وتعزى سعة انتشاره في الديوان إلى كثرة القصائد الغزلية. مثلما نلاحظه في الأبيات التالية :

رشـأٌ أحـنُّ إلى هـواه كـأنّـه   وَطَنٌ، وُلدتُ بأرضه ونَشـيتُ[8]

غزالٌ تـراني ناصـبًا مـن تَغـزّلي   لهُ شركًا في كلّ حالٍ يُشَـاركُـه[9]

لَعلـه صـادَ، ولـم يعـلمـوا   رئمًا، حلالٌ صيـدُه لا حـرامْ[10]

غـزالةُ السـرب التي جسـمـها   مَعَانُ[11] مسكٍ ما عـلاه ختـامْ[12]

سنحتْ[13] في السرْبِ من حُور الجنانْ   ظبيةٌ تبسم عن سمطي[14] جُمانْ[15]

ومـها نظـرت ونـوَاظـرُهَا   خُلـقَـتْ لنـواظـرنا فتـنا[16]

ويحيد عن المعنى السابق إلى معنى الخوف والذعر في توظيفه للظبية في قوله :

---

1) مائس : متبختر. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة ميس، ص4307)

2) الديوان، ص 265 .

3) سيد :الذئب. (ابن منظور : نفسه، مادة سيد، ص2168)

4) عملس : الذئب الخبيث والكلب الخبيث. (نفسه، مادة عملس، ص3110)

5) هيق : الظليم. (نفسه، مادة هيق، ص4738)

6) جأب : الحمار الغليظ من حُمُرِ الوحش. (نفسه، مادة جأب، ص527)

7) الديوان، ص 77.

8)نفسه، ص 93.

9) نفسه، ص 316.

10) نفسه، ص 406.

11) مَعان : منزل. (ابن منظور، نفسه، مادة معن، ص4237)

12) الديوان، ص 406 .

13) سَنَحَتْ : مرّت. (ابن منظور : نفسه، مادة سنح، ص2113)

14) سِمْطٌ : الخيط مادام فيه الخَرَزُ. (نفسه، مادة سمط، ص2093)

15) الديوان، ص 439.

16) نفسه، ص444.

زارتك على الخوفِ من رقيبِ كَظبيةٍ رُوّعَت بذيبِ[1]

فصورة حبيبته التي زارته وهي خائفة من الوشاة والرقباء تشبه صورة الظبية المرتاعة من الذئب.

كما أن للإبل وما يدل عليها حظ غير قليل من مصادر الصورة الشعرية عند ابن حمديس؛ إذ نعثر على : القرم، والعود، والنيب، والناجية ...إلخ ، وتأتي إما للتعبير عن صفة من صفات الإنسان، مثل :

أحنُّ حينَ النِّيبِ للموطنِ الذي مغـــاني غوانيـــهِ إليـــه جَـــواذِبي[2]
وناجيةٍ تنجـو بهمّ همـومهـم تولىّ بها عن جسمها اللحمُ والجلدُ[3]

حيث نلحظ – في البيت الأول – سمة الحنين التي تعرف بها الإبل وأسبغها عليه للإفصاح عن شوقه الكبير لوطنه، كما جعل الناقة - في البيت الثاني– تقاسم الإنسان همومه ومعاناته، وتشاركه في صراعه من أجل البقاء.

وتأتي أيضا للتعبير عن مظهر من مظاهر الطبيعة، مثلما يتجلى في قوله :

قد حازها البعدُ فَمِـــن دونها ركوبُ طامٍ موجُهُ ذو سنامْ[4]
لي إلى الغيثِ من نَداكَ انتجاعٌ في خِضَمّ آذيُّهُ[5] في التطـام
تحسبُ الريحَ جِنـّةً تعتـــريه فهو كالقَرْم شدقُهُ ذو لغام[6] [7]

كما أن "للخَيْل" ومرادفاتها حيز لتشكيل بعض صوره، فأخذ صفة العناد والجُموح لدى الشَّموس[8] لكي يصف به الدنيا التي لا تستقر على حال :

كيفَ تنجو على مَطِيّــةِ دُنـيا وهي تشْحو[9] بالجانبِ الوحشيِّ
تطرحُ الرّاكب الشديد شَموسًا وركوب الشمـــوس فعل غبيِّ[10]

واستخدم الاسم نفسه للدلالة على الرضوخ والانقياد :

عَجَمَت حصاةً لا تلين لِعاجِمٍ ورُضت شموسًا لا يَذِلُّ لرَاكبِ[11]

---

1) المصدر السابق، ص 32.

2) نفسه، ص 58.

3) نفسه، ص 181.

4) نفسه، ص 406.

5) آذِيّ : الموج الشديد. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص12)

6) لُغَام : زَبَدُ أفواه الإبل. (نفسه، ص860)

7) الديوان، ص413.

8) الشَّموس من الخيل : الذي لا يمكّن أحدًا من ركوبه أو إسراجه ولا يكاد يستقر. (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة شمس، ص2324)

9) شَحا فاه : فتحه. (نفسه، مادة شحا، ص2209)

10) الديوان، ص 456.

11) المصدر السابق، ص 55.

كما اعتمد على ألوان الخيل لوصف الخمرة والليل :

كميتًا [1] لها مرحٌ بالفتى إذا حثَّ باللهو أدوارها[2]

كأنما أدهمُ [3] الظلماء حين نجا من أشهبِ الصبح ألقى نَعْلَ حافرهِ[4]

كما أسقط صفات "الكلب" من خسّة ودناءة على غزاة وطنه :

لئن ظَفِرَت تلك الكلاب بأكلها فبَعدَ سُكونٍ للعُروقِ الضواربِ[5]

و يومىء - في موضع آخر- إلى الكلب المسعور في معرض حديثه عن سطوة الزمن وفتكه بالبشر :

رأيتُ الخلقَ مرضى لا يُداوي لهم كَلَبٌ من الزّمَنِ العضوضِ[6]

إذن فالكلب أدى دلالة سلبية في شعر ابن حمديس بالرغم من اشتهاره بالوفاء.

كما ذكر : الشاة والرّبيض :

حامي الحقيقةِ عادِلٌ لا تتقي في أرضه شاةٌ عداوةَ ذيبِ[7]

....

يواصلُ فيهِم فتكُ ابن آوى وهم في غَفْلَةِ البَهَمِ الرّبيضَ [8]

فالشاة جاء بها في البيت الأول ليؤكد على الأمن والاستقرار الذي استتب في ظل حكم الممدوح، أما الربيض فتدل في البيت الثاني على الغفلة والبلادة.

وللطير مكانة في الديوان، وقد استُخدم بلفظه العام كما استُخدم بأنواعه المختلفة ، ومن أمثلة توظيف اسم الجنس "طير" :

وإنّ أَخَا الحُزامَةِ مَنْ كَراهُ كَحَسْوِ مُرَوّعِ الطيرِ الثّغابا [9]

فقد ورد هنا معبّرا عن الجزع وعدم الاستقرار، فالإنسان الشجاع والمقدام الذي يهوى التحدي نومُه قليل ومتقطّع كالطائر الذي يشرب الماء على عجل خوفا من اصطياده.

واستُخدِم اسم الجنس "عصفور" في قوله :

وجدتُ جناحَ عصفورٍ جناحي فأصبح للعُقارِ به احتقارُ[10]

1) الكميت من الخيل : ما كان لونه بين الأسود والأحمر. (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة كمت، ص3926)

2) الديوان، ص 187.

3) أدهم : الفرس الأسود. (ينظر : ابن منظور، نفسه، مادة دهم، ص1443)

4) الديوان، ص196.

5) نفسه، ص57.

6) نفسه، ص279.

7) نفسه، ص80 .

8) نفسه، ص279.

9) نفسه، ص42.

10) المصدر السابق، ص238.

والشاعر استلهم –في هذا البيت – ضعف العصفور لتصوير عوزه وحاجته حتى يحمل الممدوح على مكافأته.

ويستعير أجنحة الطير للتعبير عن السرعة والنجاة أثناء حديثه عن فرار أعداء الممدوح من ساحة المعركة :

وخَافُوا مِنْ مناياهُم وفــــرّوا   فدافَعَ عن نفوسهِم الفــرارُ

وقد جعلوا لهم شُرُعَ الشواني[1]   مع الأرْوَاحِ أجنحةً و طاروا [2]

أما عن أصناف الطيور فقد ذكر لنا : القطاة، والقمّري، والبلبل، والحمامة، والطاووس والعقاب والغراب، وتحتل القطاة المقدّمة من حيث الاستعمال وجاءت لوصف جمال الحبيبة وخيلائها كما في قوله :

ما رأتْ عَيـنٌ قطــاةً قبلــها   تتهادى في قلـوبٍ لا بطــــاحْ[3]

....

يمشي اختيالُ التيه في مشيها   فعدِّ عن مَشْيِ قطــاةِ البطــاحْ[4]

مشت تَرَنّحُ كالنزيفِ ومشيـها   فَضَحَ القطاةَ بحسنه والجـؤذَرَا[5]

كما جاء بها الشاعر لتصوير حزنه الشديد على فراق جوهرة :

ما خلت قلبي وتبريحي يُقَلّبُه   إلاّ جناحَ قطاةٍ في اعتقال شركْ[6]

أما القمّري والبلبل فأخذ منهما شدوهما الجميل، واصفا بهما شِعره :

طوَّقتني مِنناً فرحتُ كأنني   بالمدح قمـريٌّ له إفصـاح[7]

والشعر أجدتُ بمعــرفتي   تأنيــس غرائبه الشُّــرُدِ

فصفيــرُ البلـبل مطّــرَحٌ   في الأيْكِ[8] له صوتُ الصُّرَد[9] [10]

وتراه يأخذ من الغراب لونه ومن العُقاب سرعته لنقل مشهد انطلاقه بجواده ليلا للقيام بزيارة إلى أقاربه وكانت الحرب مستعرة :

ذَعرتْ غُراب الليل بي فكأنني   لأَصِيدَهُ منها ركبتُ عُقابا[11]

وقد سوّى بين السّهام والنّسور لانقضاضها على الأعداء فتهلكهم :

---

1) الشواني : جمع شَوْنَة وتعني السفينة الحربية القديمة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص501)

2) الديوان، ص238.

3) نفسه، ص113.

4) نفسه، ص116.

5) نفسه، ص232.

6) نفسه، ص213.

7) نفسه، ص122 .

8) الأيك : الشجر الكثير الملتف. (ابن منظور : لسان العرب، مادة أيك، ص190)

9) الصُّرَد : طائر ضخم الرأس ضخم المنقار، نصفه أبيض ونصفه أسود. (نفسه، مادة صرد، ص2428)

10) الديوان، ص171.

11) المصدر السابق، ص33 .

أرضهُ من سنابكٍ قادحاتٍ شَرر النَّقْع[1]، والسماءُ نسورُ[2]

أما عن الحشرات والزواحف فقد وظفها بوصفها مصدرًا للتصوير في الديوان حيث نجد : النمل والذباب والبعوض والدبا[3] والثعبان والحيّة... إلى غير ذلك.

فالرّمد الذي أصابه في يوم من الأيام، والألم الناجم عنه جعله يتصور جفونه محشوة بجيش من النمل :

كأنّ حَشْوَ جفوني عند سَوْرَتِه جيشٌ من النّمل في جُنح الدُّجى ساري[4]

و آثار الضرب على السيف ذبابٌ رافع أجنحته :

وكأن كلَّ ذبابةٍ غَرِقَتْ به رفَعَتْ مكانَ الأثر منهُ جناحا[5]

والبعوضُ رمزٌ للحقارة والصّغر :

وأشراك الرّدى في الغيب تخفى كما يَخْفَيْنَ في تُرْبِ الحضيـضِ
عجبتُ لجَمْعِـهِ فيـــهنَّ صيـدًا بها بين القشاعم [6] والبعوضِ[7]

ذلك لأن الموت لا يفرق بين قوي وضعيف وصغير وكبير.

وتصبح حلقات الدّروع عيون جراد في قوله :

ومتخذي قُمصٍ الحديد مـلابسـاً إذا نكل الأبطال في الحرب أقدموا
كأنهم خاضـوا ســراباً بِقِيــعَةٍ ترى للدّبا فيـها عيــوناً عليــهمُ[8]

وإذا بحثنا عن الصور التي تعتمد في تشكيلها على مصادر الزواحف فلا تصادفنا إلا تلك التي تتركز على الثعبان ومرادفاته مثل :

على رَوْضَةٍ تحيا بحيَّـةِ جَــدْوَلٍ يفيء عليه ظلُّ أجنحةِ القَضْبِ[9]
زبونٌ[10] رَبَا[11] سَمّ بأطرافِ سمْرِها كـأن ثعـابيـناً بهـا تـتـنـفسُ[12]
كأنّــه جيـــشٌ لهـــامٌ حــــدا من أُسْدِ الأبْطـالِ جيـشًا لهـامْ
أثـوابُــهُمْ فــيــه وتِيـجــــانُهُــم قُمْصُ الأفاعي وتَريكُ النعـــامْ[13]

---

1) النقع : الغبار الساطع. (ابن منظور : لسان العرب، مادة نقع، ص4527)

2) الديوان، ص244 .

3) الدّبا: الجراد. (ابن منظور، نفسه، مادة دبى، ص1325)

4) الديوان، ص204.

5) نفسه، ص111.

6) القشاعم : جمع قشعم وهو الضخم المسن من كلّ شيء. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص737)

7) الديوان، ص278-279.

8) نفسه، ص372 .

9) نفسه، ص46.

10) زبون : حرب زبون تَزْبِنُ الناسَ أي تصدمهم وتدفعهم. (ابن منظور : لسان العرب، مادة زبن، ص1808)

11) ربا : زاد ونما. (نفسه، مادة ربا، ص1572)

12) الديوان، ص267.

13) المصدر السابق، ص408.

لقد ساوى بين الجدول والحية، وبين الرّماح والثعابين وبين ثياب جنود الممدوح وجلود الأفاعي، حيث نلاحظ أنه يحرص في تصويره – في الأبيات السابقة – على حضور الجانب الشكلي؛ إلا أننا نراه في مواضع أخرى يقرن بين الموت والثعبان كقوله :

رأيتُ الحِمامَ يبيدُ الأنامَ وَلَدْغَتُهُ ما لها راقيه[1]

3) الإنسان :

تبيّن من خلال دراستنا لمصادر الطبيعة الجامدة والطبيعة المتحركة (الحيوان) أن الشاعر اتجه إليهما –غالبا- باعتبارهما موردًا للمُثل والقيم مما يتيح لنا التعرف على المثل والقيم السائدة في عصره على خلاف استخدامه للإنسان بوصفه مصدرًا للتصوير؛ إذ اتجه إلى صفاته وأحواله وآلاته وأدواته.

حيث نرى الشاعر يعرض إلى مراحل حياة الإنسان وأطوارها، وما يقترن بها من تغيرات وتحولات كمرحلة الشباب والكهولة والشيخوخة.

فالشباب أفضل مرحلة عنده، لِما كان يتمتع به فيها من قوّة وحيوية ونضارة، ولِما أتاحته له من متع ولذّات ومصاحبة النساء الجميلات :

بَلَى، جَـــرّ أذيالَ الصِّبا وتصـــابَى وأوْجَفَ خيلاً في الهـوى ورِكَابا
وهَــزَّ قَنَـــاةً تَحــتَ بُرْدَيْــه لُــدْنَـــةً تَلينُ و تَنْـــدَى نُضــــرةً وشَبَــابا[2]

....

أخطأ الشيــبُ ظِـبـاءً، و الصِّـبـا لـو رمـاهـا خَذَفــاتٍ[3] لأصـــابْ[4]

....

جُرنا على زمن الصبا الزاهي الذي عَـــزَلَ الهُمـــومَ ومَلّك الأفْراحــا[5]

ونادرا ما يوظف الكهولة لتشكيل صوره، ونجدها في قوله :

طفتُ في الآفــاق حتى اكتَهَلَتْ غُرْبَتِي واحتنكتْ ســـنّ الأدبْ[6]
قطعتُ زماني بالشَّمول[7] مُسِنَّةً وبالرّوْضِ كهْلاً، والفتاةُ كعابا[8]

فقد أسبغ الكهولة على غربته لأنّ أَمَدَها طال، واعتبر الرّوض كهلا لأنه في تلوّنه بشتى ألوان الزهر يشبه شعر الكهل الذي يتدرج بين السواد والبياض.

1) نفسه، ص453.

2) نفسه، ص76.

3) خذفات، من الخذف أن تأخذ نواة بين السبابة والإبهام و تلقيها. (ينظر : ابن منظور : نفسه، مادة خذف، ص1117)

4) الديوان، ص85.

5) نفسه، ص100.

6) المصدر السابق، ص71.

7) الشَّمول : الخمر. (ابن منظور : لسان العرب، مادة شمل، ص2332)

8) الديوان، ص76.

أما مرحلة الشيخوخة فكثيرًا ما يتبرم منها ويذم الشيب خاصة وأنه عاش ردحا طويلا من الزمن؛ إذ بلغ من العمر ثمانين عاما، لأن ما «يبعث على ذم الشيب وكراهيته أنه يرتبط في وجدان الناس والموت، وهم يعدونه بداية الطريق نحو المنية»(1) فضلا عن ما يرافقه من خور وضعف نفسي وجسدي، وضمور لذة الحياة، لذلك نجد ابن حمديس يشكوه ويبدي نفوره منه :

أرى الشَيْخُ يَكْــرَهُ نَفسهِ   مَشيبًا أفاضَ عليه النَّهارا

وضعفًا يَهُدّ قُوَى جِسْمِهِ   وينقل منه خطاه قصــارًا(2)

فالشيب عنده قد يكون معادلا موضوعيا للموت، يقول :

لعمــرُكَ ما الشيــبُ إمّا بدا   بفوديكَ إلاّ الــرّدى أو أبــوهُ

ألم ترَ أنّكَ بـين الشــبـــابِ   كمن ماتَ أو غابَ من شببوهُ

وإن أبصرتك الدُّمى أنْكَرَتْ   معارفَ وَجْهِكَ منها الوجــوهُ(3)

فهو أشبه بميت لأنّه لا يستطيع أن يجاري الشباب في قوتهم ولا في نشاطهم وحيويتهم، ولا في تفكيرهم، «فالتواصل بين الفرد والمجتمع كثيرا ما لا يتحقق في مرحلة شيخوخته، فنرى عالما للشيوخ وعالما آخر للشباب فإذا كان الشيوخ يمتلكون الحكمة والتجربة فإنهم لا يمتلكون القوّة والقدرة على الإنجاز، ولهذا يشعرون دائما بالإحباط الذي يترتب عن العجز عن تحقيق ما يصبون إليه»(4)

ونلاحظ أن الشاعر أضفى على الشيخوخة بعدًا جديدا يختلف عن سابقه، وذلك عندما خلعها على الخمرة في أكثر من موضع :

وُلِدتْ بالشّيبِ في عنقودها   وهِيَ اليومَ عجـوزٌ لم تشـبْ(5)

خالفَتْ أفعالُها أعمـــارَها   فأتـتْ قُوتُــها بَعْــدَ الهــرمْ(6)

كُلُّ عذراءَ عجوز قـد علا   رأسَها في الدّنّ شيبُ القُمُّحانْ(7)

ويبدو جليا – من خلال هذه الأبيات – أنّه أبعد الشيخوخة عن معناها الحقيقي وما يميزها وما ينجر عنها لينفخ فيها روحا جديدة مفعمة بالقوة والفعالية.

1) فاطمة محجوب : قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت، ص50 .

2) الديوان، ص259.

3) نفسه، ص450.

4) حسني عبد الجليل يوسف : الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط3، 2003، ص 348 .

5) الديوان، ص69 .

6) المصدر السابق، ص390.

7) نفسه، ص439.

و بما أن الموت والفناء باعتباره من مميزات الكائن الحي فله أيضا حضور ملموس في ديوان ابن حمديس، بخاصة في رثائياته وزهدياته وبعض قصائده التي قالها في أواخر حياته :

وإن المنيـــة مــن نحـــوها	**عليــك بأظفـــارهـا واثبـــهْ[1]**
وأشراكُ الرّدى في الغيب تخفى	**كما يَخْفَينَ في تُربِ الحضيض[2]**
رأيـــتُ الحِمــامَ يبيـــدُ الأنامَ	**وَلَدْغَتُـــهُ ما لهـا راقيـــهْ[3]**
رجعتُ إلى ذكرِ الحِمــام فإنّــه	**له زمنٌ ملآن بالغدر والخَتْـلِ[4]**
نُفُوسُنَا بالرَجَـــاءِ مُمْتَسِكَــهْ	**والموتُ للخَلْقِ نَاصِبٌ شَرَكَــهْ[5]**

إن صورة الموت المرعبة القابعة في خياله أثّرت في وصفه له، فهو تارة وحش مفترس لا يرحم، وتارة أخرى صياد ينصب الأشراك للبرايا، وأحيانا ثعبان ما لسمّه ترياق، وأحيانا أخرى كائن شرير غادر لا يُؤْمَنُ غدره، إلى غير ذلك من الأوصاف الأخرى. ولعل موقفه هذا نابع من تيقنه من الفناء، وأن التناهي من صنف الوجود «فليس أقسى على الموجود الذي يملك الحرية، ويحن إلى الأبدية وينزع نحو اللانهائية، من أن يشعر بأن لحريته حدودًا، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأن التناهي هو نسيج وجوده»[6]

وقد يعمد الشاعر إلى استلهام بعض طبائع الإنسان وتصرفاته وسلوكاته، أو بعض أعضائه لتكوين صوره.

ونجد من الأخلاق مثلا : التكبر، والخجل، والحشمة، والهيبة والوقار، والوفاء والغش :

ألِفَتْ قلوبُهُمُ الخضـــوعَ لــربهم	**والبأسُ في أسيــافـهم متكـبـــرُ[7]**
....	....
مَرَضٌ منكَ قبّل الكــفّ شوقـا	**ثم ولّى بخـجـلـةٍ واحــتـشـــامِ[8]**
....	....

1) المصدر السابق ، ص65.

2) نفسه، ص278.

3) نفسه، ص453.

4) نفسه، ص334.

5) نفسه، ص474.

6) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، د.ط،1997، ص75.

7) الديوان، ص198.

8) المصدر السابق ، ص412.

على الحُصُونِ مُطِلّ في مهابته　　تلك البُغَاث[1] وهذا الأجدلُ[2] القَرِمُ[3] [4]

....　　.................................

هلْ أدامَ الزّمــانُ وَصْلَ خليـــلٍ　　فوفَى، والزّمـــانُ غيــرُ وفيّ

وهو كالفكــر بين غـشّ عَــدُوٍّ　　لـبـنـيــــه، وبيــن نُصـــحِ وليّ [5]

فالبأس متكبر، والمرض يخجل ويحتشم، وحصن الأجم ذو هيبة ووقار، والزمان غير وفي ، وتارة غشاش وتارة ناصح لبنيه.

ونلقى من السلوكات والتصرفات – مثلا- الضحك والابتسام، والبكاء، والغضب، والسكر ، والنطق ، والأكل، والمصافحة، والرقص، والكتابة، والخدمة :

رأيتُ الـرّاحَ للأفـــــراح قطـــباً　　عليــه مــن الصّــبـــوح لها مــــدارُ

إذا ضَحِـكَـتْ لمُبصـــرها ريـاضٌ　　بواكٍ فَــوْقَـــها سُحُـــبٌ غـــــزارٌ[5]

....　　.................................

يُروي الله تـربـاً نِمـــتَ فـيــــــه　　فباكي المُزْنِ مُبْتَسِـــمُ الوميـــضِ[6]

....　　.................................

سَكِـــرَ الـرّوْضُ وغنَّى طيــــرُهُ　　أفلا ترقـــصُ قـامـــات القُــضــبْ[7]

....　　.................................

إذا سكتوا في غمرة[8] المَوْتِ أنْطَقُوا　　على البيضِ بيضَ المُرْهفاتِ القواضِب[9]

....　　.................................

وأنا حيـثُ ســـرْتُ آكـــلُ رزقـي　　غيــر أنّ الزَّمـــانَ يأكـــل عمـــــري[10]

....　　.................................

صافحَ الموتَ والصــفائحُ غَضْبَى　　وَلَغَــتْ[11] منــــه في دمــــاءِ رَضـيٍّ [12]

....　　.................................

---

1) البُغاث : كل طائر ليس من جوارح الطير. (ابن منظور، لسان العرب، مادة بغث، ص317)

2) الأجدل : الصقر. (نفسه، مادة جدل، ص570)

3) القَرْمُ : الفحل الذي يترك من الركوب والعمل ويودع للفِحْلة (نفسه، مادة قرم، ص3604)

4) الديوان، ص410.

5) نفسه، ص235.

6) نفسه، ص279.

7) نفسه، ص69.

8) غمرة : شدّة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص661)

9) الديوان، ص57.

10) نفسه، ص258.

11) ولغ من الإناء : شرب ما فيه بأطراف لسانه أو أدخل فيه لسانه فحركه. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص157)

12) الديوان، ص457.

و نــزول هــــــواكَ بـمـنــــزلــةٍ كَتَــبـــتْ زمــنًـــا ومـحـــــتْ زمــنًـــا [1]

....

كيــفَ لا يُفْنِى عِـــداهُ في الـوغـى مَلِكٌ يغـــدو له المــــــوتُ خــديـم [2]

وهكذا نلاحظ أن الشاعر ألحق بالجماد والمعنويات صفات البشر، فالرّوض يضحك ويشرب الخمر، والسيوف تنطق وتغضب، أما المزن فيبكي ويبتسم ، والزمان يقتات من عمر الشاعر، والموت يصافح القائد عبد الغني ابن القائد عبد العزيز الصقلي ويخدم الممدوح، كما يمحي المكانُ الذي نزل به الشاعر للهو و شرب الخمر زمنَ الهموم والأحزان لكي يكتب عوضا عنه زمناً جديدا مليئا بالفرح والسعادة.

ونجد صنفا آخر من الصفات يتعلق بالشعور : فالمعضلات استعذبت ابن أخته الذي وافته المنية[3] والآمال ترتوي من يد الممدوح[4] وحصن الأجم ينهدم خوفا من الممدوح[5]

كما استعان بالحواس فجعل للموت مذاقاً [6] وللقلب عيناً [7] ولحصن الأجم أنفاً يشم به زهرَ الدّراري تعبيرا عن علوّه[8] ولم يكتف بذلك – فقط- بل اتجه إلى أعضاء الإنسان يغرف منها، فأخذ –مثلا- : الحواجب ليصف بها النوق وهي منحنية لتشرب الماء من العين[9] والكفين ليشير بها إلى مقبضي دن الخمر[10] ، واستعار للموت يدًا ورِجلا [11] وجعل للعلى والحسام لساناً[12] وللظلام وجْهًا [13] وللرمح صدرًا[14]

ومن الآلات التي يوظفها الإنسان والتي وظفها الشاعر على لوحاته الفنية : السيف والقوس والسهم والجُنة[15] والسفينة والمدية والمِدْوس والقلم والكرسي والشنف واللباس والخضاب والمسك.

---

1) نفسه، ص444.

2) نفسه ، ص399.

3) ينظر : نفسه، ص 135.

4) ينظر : نفسه، ص 399.

5) ينظر : نفسه، ص 411.

6) ينظر : نفسه، ص 278.

7) ينظر : نفسه، ص 404.

8) ينظر : نفسه، ص 410.

9) ينظر : نفسه، ص55.

10) ينظر : نفسه، ص 69.

11) ينظر : نفسه، ص 333 .

12) ينظر : نفسه، ص 407.

13) ينظر : نفسه، ص 412.

14) ينظر : المصدر السابق، ص 457.

15) الجُنَّة : الدّرع. (ابن منظور : لسان العرب، مادة جنن، ص702)

ويمكن أن نستشهد على ذلك بالأبيات الآتية :

إذا كان لي في السيف أُنسٌ أَلِفْتُه فلا وَحْشَةٌ عنـدي لفَقْـدِ الحَبائِب
فكُنْتُ وقَدِّي في الصّبا مِثْـلُ قَـدّه عَهِدْتُ إليـه أنّ منـه مكـاسـبي[1]

....

أيُّ خطبٍ عن قوسِه الموتُ يرمي وسهـامٌ تصيـبُ منـه فتُـصْـمي[2]

....

تدَرّعْتُ صبري جُنَّـةً للنـوائبِ فإن لمْ تُسالمْ يا زمـان فحـاربِ[3]

....

كـأنَّ البـروقَ على جِسْـمـهِ مـداوس تصقـل منـه أديـمْ[4]

....

قلـمٌ يمشـقُ[5] في الطّعـن فـقـلْ أمحَا العيـش أم المـوت كتـب [6]
أم عـروسٌ فـوق كـرسيِّ يدي يجتليها اللهو في عقـد الحبب[7]
ولـبـثـتُ مُـشَـنَّـفَـةً[8] أذنـي بـتـرنـم ذي النـغـمِ الغـرد[9]
كـانت بلاد الكفر تلبس خوفـه فأضحى لذلك الخوف منهن لابسا[10]
طابَ بينَ الملوك ذكـرُكَ كالمسْـ كِ إذ فُضّ عنه طيـبُ الختـام[11]

لقد سوّى شاعرنا بين قدّه في الصبا وقد السيف ليبين مدى صلابة جسمه وقوّته، وتصوَّرَ للموت قوسا وسهاما يستهدف بها البشر، كما ماثل بين صبره والجُنّة لأنه أداته لتحدّي الصعاب ومواجهة النوائب، ولكي يصف نعومة وانسياب ولمعان جلد فرسه قدّمه على أنه مصقول بمدوس البرق، وعرضَ السيف في شكل قلم يمحي الحياة و يكتب الموت، كما اعتبر يده متكأ يجلس عليه كأس الخمرة، والأنغام أقراطا تزين أذنيه، وعدّ ذكر الممدوح مسكًا، والخوف لباسا ارتداه قومه بعدما لبِسَه عدوهم.

---

1) الديوان، ص55.

2) نفسه، ص 420.

3) نفسه، ص 54.

4) نفسه، ص379.

5) يَمْشُقُ في الكتابة يمد حروفها. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص871)

6) الديوان، ص 71.

7) نفسه، ص 68.

8) مُشَنَّفَة : اسم مفعول من الفعل شَنَّفَ، وشنف المرأة : اتخذ لها قرطاً، وشنف الآذان بكلامه : أمتعها به. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص526)

9)الديوان، ص 168.

10) نفسه، ص 264.

11) نفسه، ص 412.

ب) الثقافة :

مثلت ثقافة ابن حمديس الواسعة والمتنوعة منبعا لا ينضب ينهل منه صوره التي تعبّر عن رؤاه الإنسانية والحضارية، وتعكس الواقع وموقفه منه «فالمبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة»[1] كما «أن المادة التي يجري بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته»[2] التي تمس مختلف الرّوافد الدينية والتاريخية والأدبية.

ويعتبر الدين الإسلامي من أهم الرّوافد التي ينهل منها الشعراء ما يساعدهم على تشكيل الصور التي تنسجم مع وجدانهم وتعكس أحاسيسهم ومشاعرهم، ومنهم ابن حمديس الذي كثيرًا ما يلجأ إليه مقتبسا أو مستهديا بنصوصه مما يوشّح شعره بمسحة روحية.

ويظهر أثر القرآن الكريم في قوله مثلا :

فَرَغْتَ لصَنْعِكَ ما لا يَقيك　　كأنكَ عاملةٌ ناصبهْ [3]

يقرّع نفسه على ما اجترح من آثام ومعاصي مستحضرا صورة النفس المذكورة في قوله تعالى : «عَامِلَةٌ نَاصِبَةٌ»[4] وهي التي تأتي يوم القيامة مثقلة بالقيود والأصفاد.

ومن الصور التي استقاها من القرآن الكريم ما يتبدّى في قوله :

ثمّ غطّتْ بنقـابٍ خَدَّهـا　　مَنْ رأى الشَّمسَ توارتْ بالحجابْ[5]

فهو يشبه حبيبته التي سترت وجهها حين رأته بالشمس توارت بالحجاب، وهذه الصورة مأخوذة من قوله تعالى : «فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَن ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ»[6] مع العلم أن الضمير المتصل في "توارت" يعود على الشمس.

وعندما أراد ابن حمديس أن يضفي صفة الطهارة والقداسة على الأرض التي بُنيت عليها دار المعتمد بن عباد ارتقى بها إلى مرتبة الوادي المقدس الذي خلع فيه موسى نعليه بأمر من الله عزّ وجلّ؛ إذ قال :

مُقدّسةٌ لو أنّ موسى كليمَهُ　　مَشَى قَدَماً في أرضها خَلَعَ النّعلا [7]

1) محمد عبد الرحمن : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995، ص141.

2) بدوي طبانة : مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، بيروت- لبنان، د.ط، 1964، ص 42.

3) الديوان، ص65.

4) الغاشية : آية3.

5) الديوان، ص84.

6) ص، آية 32 .

7) الديوان، ص344..

وهذه الصورة مستلهمة من قوله تعالى : «إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى»[1]

كما استوحى من قوله تعالى «يَوْمَ تَمُورُ السَّماءُ مَوْراً»[2] الصورة الماثلة في قوله من قصيدة مدح بها المعتمد :

مقيمٌ بأرضِ الروعِ حيثُ سماؤها تمور[3] عليه من مُثار قَسَاطلهْ[4]

وللقصص القرآني أيضا دور في التصوير عند ابن حمديس، فقد ذكر قصة النبي موسى في قوله :

كأنَّ عَصَا موسى النبيّ بضربها تُريكَ من الأظْلام منفلقَ البحرِ[5]

لقد ماثل بين مشهد انبلاج الفجر في الأفق وانشقاق البحر بعد أن ضربه موسى بعصاه.

وقد أشار أيضا إلى قصة سيدنا سليمان في قوله :

كأنّ سليمانَ بنَ داودَ لم تُبِحْ مخافتُه للجنّ في شَيْدِهِ مَهْلا [6]

ومن مظاهر تأثره بالقرآن –كذلك– توظيفه لبعض الأسماء والرموز الواردة فيه مثل : عمران[7] وهاروت وماروت[8] وعاد ثمود[9] وعصى موسى[10].

أما أثر الحديث الشريف فيظهر في قوله يمدح الأمير أبا الحسن علي بن يحيى :

يقدّمُ الأبطـال في جحفـلٍ والطيرُ والوحشُ له جحفلانْ

معتادة ً أكْلَ لحوم العدى غدت خماصًا[11] ثم راحت بطانْ[12]

فالطيور الجارحة والحيوانات المفترسة كأنهما جيشان إضافيان للممدوح، ويتلخص عملها في إنهاء مهمة جيش الممدوح بالتهامها لجثث الأعداء فلا يبقى لهم أثر على الأرض. وقد استعان الشاعر في تصوير هذا المشهد بقول الرسول صلى الله عليه وسلم :

---

1) طه، آية 12.

2) الطور، آية 9 .

3) تمور : تثور(إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ، ص891) .

4) الديوان، ص337 .

5) نفسه، ص 216 .

6) نفسه، ص 344 .

7) ينظر : نفسه، ص425 .

8) ينظر : نفسه، ص398 .

9) ينظر : نفسه، ص143 .

10) ينظر : نفسه، ص55 .

11) خِماص : جمع خَمصانة وتعني : جائعة ضامرة البطن. (ابن منظور : لسان العرب، مادة خمص، ص1266)

12) الديوان، ص 443.

«لَوْ أَنَّكُمْ كُنْتُم تَتَوَكَّلُونَ عَلَى اللَّهِ حَقَّ تَوَكُّلِهِ لَرَزَقَكُمْ كَمَا يَرْزُقُ الطَّيْرَ تَغْدُو خِمَاصًا وَتَرُوحُ بِطَانًا»[1]

ومن المصادر التي اتكأ عليها الشاعر في بناء لوحاته الفنية : التاريخ؛ إذ يستدعي –أحيانا- أحداثه وشخصياته ما يتوافق مع تجربته الشعرية، وما يكتنز دلالات ومعانٍ تسهم في إثارة المتلقي والتأثير فيه على شاكلة قوله :

سمعتُ مقالَةَ شيخي النّصيحِ وأرْضيَ عَنْ أرضِهِ نائيهْ
كأنّ بأذنـــي لــها صـــرخَــةً أرادَ بها عُمَــرٌ ســاريـهْ [2]

فالبيتان مأخوذان من قصيدة رثى فيها أباه، وقد أتته منه رسالة بعثها إليه قبل وفاته ينصحه فيها ويتشوقه، فأجّج هذا الموقف أحزانه وأشجانه، وحتى يجسد هذا الموقف في صورة معبّرة ومؤثرة وجد في حادثة عمر وسارية بغيته[3]

كما نراه في موضع آخر يتخذ من سيرتي عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز مثالين يقيس عليهما سيرة يحيى بن تميم فيقول :

حَسَمَ المظَالم عادلاً فكأنَّه من سيرة العُمْرَيْنِ جدّد مابلي[4]

إذ يشبه عصر الممدوح -لما شاع فيه من عدل ومساواة ورخاء- بعصري العمرين باعتبارهما من أكثر العصور الإسلامية أمنا واستقرارا وعدلا.

ومن توظيفات التاريخ العام قوله :

هذا الزمانُ على خَلائِقِه التي طَوَتِ الخلائِقَ من ثمودَ وعادِ[5]

وقوله :

أين من عَمّرَ اليبابَ[6] وجيـلٌ لبسَ الدّهــرَ من جديسٍ وطسـمِ[7]
وملوكٌ من حِمْيــرٌ ملؤوا الأرْ ضَ وكانتْ من حكمهم تحتَ خَتْمِ [8]

والشاعر يستحضر أحيانا شخصيات تاريخية وتراثية تحمل كل منها دلالة وقيمة معنوية معينة بخاصة في قصائده المدحية، كالقوّة والكرم والشّهامة، معتمدا على المقارنة

---

1) الترمذي : الجامع الكبير، ج4، حققه وأخرج أحاديثه وعلق عليه بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1996، ص166.

2) الديوان، ص454.

3) يُروى عنها أن عمر وجه جيشاً ورأس عليهم رجلاً يقال له سارية، قال : فبينما عمر يخطب، فجعل ينادي يا ساري الجبل، يا ساري الجبل ثلاثاً. ثم قدم رسول الجيش فسأله عمر، فقال : يا أمير المؤمنين هزمنا، فبينما نحن كذلك إذ سمعنا منادياً : يا سارية الجبل ثلاثاً، فأسندنا ظهورنا بالجبل، فهزمهم الله (ابن كثير : البداية والنهاية ،ج10، تح : عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، مصر، ط1، 2003، ص175)

4) الديوان، ص349.

5) نفسه، ص 134.

6) اليباب : الخراب. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة يبب، ص4947)

7) اليباب : الخراب. جديس وطسم : قبيلتان عربيتان كانتا في الدهر الأول وانقرضتا. (ينظر : نفسه، مادة طسم، ص2672)

8) الديوان، ص 420- 421.

ليبين مدى عظمة الممدوح وتميزه عن غيره، فقصر المعتمد ينسي الناظر إليه جمال قصر كسرى :

نَسِيتُ به إِيوَانَ كِسْرَى لأنّـهُ   أَرَاني لهُ مَوْلًى منَ الفَضْلِ لا مِثْلا [1]

ويحيى بن تميم يطوي بكرمه وجوده أحاديث الأجيال عن كرم حاتم الطائي :

و قد طويتَ من الطائي ما نَشَرَتْ   من المفاخرِ عنه ألسُنُ الأممِ[2]

ويُنسي كرمُه أيضا ما أسداه خصيب مصر لأبي نواس :

أنسيتنا بأياد منك نذكرها   خصيب مصرٍ وما أسداه للحكمى[3]

وزوج أخته أعلى منزلة من بقراط في الطب وذلك في رثائه لابن أخته :

أولم يكن بقراط دون أبيك في   داءٍ يُعَدُ لَهُ المريضُ عِدادِ [4]

ويستدعي الشاعر شخصية مسيلمة الكذاب الذي ادعى النبوة لإبراز قيمة سلبية تتمثل في الكذب والافتراء فيقول :

إذا جالَ فـيعلـم الغيـوب حسبتـهُ   مسيلمـةً الكـذّابَ قـامَ مـن القَـبْـر[5]

والغرض من استحضاره هذه الشخصية التنفير من التنجيم، وبيان مدى فضاعة ما قام به المنجم الذي تنبأ بموعد وفاة الأمير علي بن يحيى ولم تتحقق نبوءته.

إن من يقرأ شعر ابن حمديس يلمح شغفه بالشعراء المشارقة وشعرهم، إذ نراه تارة يتخذ من أسمائهم رموزًا تساهم في إثراء الصور وتكثيفها وإمدادها بالدلالات والمعاني، وتارة أخرى يحتذي مثالهم ويستلهم معانيهم وصورهم ما يتناسب والموقف الشعري.

فحبيبته عنيدة وصعبة المراس إلى درجة أن الشاعر المشهور امرؤ القيس المعروف بالمجون ومغامراته مع النساء يعجز عن ترويضها واستمالتها :

وفيكِ على الرُّواضِ إدلالُ صعبةٍ   ينـالُ بها عزّ امرئ القيس إذلالُ[6]

والشاعر نفسه يعجز عن نظم الشعر لو يسمع شعر المعتمد بن عباد :

مَنْ ملّك اللهُ حُسنَ القول مقولَـهُ   فلو رآه ابنُ حُجْرٍ عادَ كالحجر[7]

ويستحضر الحطيئة وجريرًا لإبراز جودة وحسن القصائد التي قيلت في مدح علي بن يحي :

بقوافٍ هدوا إليهنّ سُبلاً   ضلّ عنهنّ جرولٌ وجريرُ[8]

---

1) المصدر السابق، ص 344.

2) نفسه، ص405.

3) نفسه، ص 405.

4) نفسه، ص 136.

5) نفسه، ص 224 .

6) نفسه، ص 327 .

7) نفسه، ص 210.

8) المصدر السابق، ص 245.

كما يشير إلى جرير والفرزدق المعروفان بفن النقائض أثناء وصفه لزقزقة العصافير على أغصان الشجر :

كأن الفرزدقَ في طيرها يجيبَ على كلّ شعرٍ جريرهْ [1]

ونضيف من الشعراء الذين ذكرهم في ديوانه : زهير بن أبي سلمى، وحاتم الطائي وأبي نواس وأبي العلاء المعري وأبي تمام.

ولعل سبب ذكره لهذه الشخصيات هو إعجابه وافتنانه بأشعارهم، وتأثره بها حيث يستقي منها الكثير من الصور والمعاني، لكنه يحوّرها ويتصرف فيها ويزيد عليها، فقد «قال أبو الصّلت في الحديقة كان عبد الجبار ابن حمديس جيّد السبك، حسن الأخذ»[2]، والمقصود بحس الأخذ أنه لا يغير على المعاني بإبقائها في حلتها الأولى، وإنما يجدّد فيها فيجيد، فيحوز –حينئذ- مزية وفضل الابتكار.

ومن النماذج التي تأثر فيها بغيره قوله :

وكأنه مِرداة صخرٍ حطّهُ من علوَ سيلٌ ماجَ في تصويب[3]

فهو يشبه الخيل في سرعتها واستهدافها للأعداء بصخور صلبة رمى بها سيل جارف من مكان عالٍ في اتجاه محدّد، وهذه الصورة مستوحاة من قول امرئ القيس وهو يصف فرسه :

مِكرٍّ مِفَرٍّ مقبلٍ مدبرٍ مَعاً كجُلمودِ صخر حطَّهُ السّيْلُ من عَلِ[4]

ونسوق من الأمثلة على ذلك قوله أيضا :

وجيشُكَ هنديّ الخوافي بهزِّهِ جنَاحيْ عُقَابٍ سمهريُّ القوادم[5] [6]

لقد طابق بين جيش الممدوح و العُقاب فأخذ منه سمة القوّة و الانتظام في ريشه ، فهو – علاوة على قوته- منظم ، ولكل قسم منه وظيفة معينة ؛ إذ جعل الرّماحين بمثابة قوادم العقاب ، و السيافين كخوا فيه، وقد سبقه إلى هذه الصورة المتنبي في قوله :

يَهُزُّ الجَيشُ حَوْلَكَ جانبيه كمَا نَفَضَتْ جَناحَيْها العُقابُ[7]

إلا أن ابن حمديس زاد عليها و فصّل في عناصرها وتعمّق أكثر.

---

1) المصدر السابق ، ص190 .

2) العماد الأصفهاني : خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، ج2، تح : آذرتاش آذارنوش، نقحه و زاد عليه محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي الجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، د.ط ،1971، ص196.

3) الديوان، ص82.

4) امرؤ القيس : الديوان، اعتنى به وشرحه : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2004، ص54.

5) القوادم : الريشات التي في مقدم الجناح وهي كبار الرّيش والخوا في صغاره و هي تحت القوادم. (ينظر : لسان العرب : مادة قدم، ص3554)

6) الديوان، ص397.

7) المتنبي : الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ط ، 1983، ص 381.

ومن أمثلة نسجه على منوال فطاحل الشعراء قوله –أيضا- يمدح الأمير أبا الحسن علي بن يحيى :

خلع اللواءُ عليك عزّ مُمَلَّكٍ تَخْشَى سُطاهُ أجِنَّة ُ الأرحامِ [1]

فهو يصور عظمة الممدوح وقوته التي تبث الخوف والرّعب ليس في نفوس أعداء الحاضر فحسب وإنما حتى في نفوس أبنائهم الذين لم يولدوا بعد، ويبدو أنه تأثر بقول أبي نواس في مدح هارون الرّشيد :

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشّرْكِ حَتَّى إنَّه لتَخَافُكَ النّطفُ التي لم تُخلقِ [2]

ولعل ابن حمديس لمس الغلو والشطط في صورة أبي نواس مما يعمّي المعنى ويجهد الذهن فأخذها وعدّلها بما يقبله العقل ويستوعبه الفكر والإحساس.

ويستوقفنا مشهد نبات النّيْلُوفَر الذي صور من خلاله نفسيته الحزينة وشعوره بالوحدة والغربة :

وَنَيْـلـُوفَرٍ أوْراقُـــهُ مُسْـتـَديــرةٌ تفتّـحَ فيـما بينـهنّ لـهُ زَهـــرُ
كما اعترضَتْ خضرُ التّراس وبينها عواملُ أرمـاحٍ أسنتُــها حُمْـــرُ
هو ابْنُ بلادي كاغترابي اغتــرابُـهُ كلانا عنِ الأوْطانِ أزْعَجَه الدَّهْرُ [3]

فالأبيات تذكرنا بالأبيات التي قالها عبد الرحمن الدّاخل عندما رأى نخلة وحيدة مفردة بعيدة عن أصلها، والتي هيّجت أشواقه والتي ذكّرته ببلد المشرق فقال :

تَبَدَّتْ لَنَا وَسْطَ الرَّصَافَةِ نَخْلَــةٌ تَنَاءَتْ بِأَرْضِ الغَرْبِ عَنْ بَلَدِ النَّخْلِ
فَقُلْتُ : شَبِيهِي فِي التَّغَرُّبِ وَالنَّـوَى وَطُولِ التَّنَائِي عَنْ بَنِيَّ وَعَنْ أَهْلِي
نَشَأْتِ بِأَرْضٍ أَنْتِ فِيهَا غَرِيبَةٌ فَمِثْلُكِ فِي الإِقْصَاءِ وَالمُنْتَأَى مِثْلِي [4]

لقد أخذ الشاعر هذه الأبيات وصهر معانيها في ذهنه ثم صاغها في قالب جديد يتلاءم مع موقفه ومحيطه، لذلك اختار النيلوفر لأنه من بيئته، وهي تختلف عن بيئة النخلة التي تنبت في الصحراء.

ولا يعني من الأمثلة السابقة أن ابن حمديس مقلّد، بل إننا نرى أصداء الماضي وتجارب السّابقين تختلط بأصداء الحاضر وتجاربه، وتتفاعل فيما بينها لتنتج لنا في النهاية تجربة شخصية منفردة خاصة بالشاعر ابن حمديس.

---

1) الديوان، ص419.

2) أبو نواس : الديوان، تح : أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص401.

3) الديوان، ص190-191.

4) ابن الأبار : الحلة السيراء،ج2، حققه وعلق حواشيه : حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط1، 1963، ص37.

2)- الصورة البلاغية

أ- التشبيه :

يعتبر التشبيه من أقدم أدوات البيان والتخييل وأشهرها، بخاصة في الشعر العربي القديم، لسهولة فهمه وقربه من الأذهان، لذلك اهتم به النقاد والبلاغيون وجعلوه أحد مقاييس التمييز والمفاضلة في الشعر، وفي ذلك يقول القاضي الجرجاني : «وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسَلِّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب»(1)

وقد تعددت تعريفات التشبيه إلا أنها وإن اختلفت من حيث الصياغة فإنها تتقارب في المعنى، فهو عند قدامه بن جعفر«يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد»(2) ويعرفه ابن رشيق بأنه «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه»(3) ويعرفه أبو هلال العسكري بقوله : «التشبيه : الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه... وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه»(4) ويقول الخطيب القزويني : «التشبيه : الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى»(5)

فالتشبيه بهذا المعنى : «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»(6)

والتشبيه من بين الأدوات التصويرية التي توطّد علاقة القارئ بالنص لما ينتجه من دلالات ومعاني، وما يولده من أبعاد إيحائية وجمالية، تعكس تجربة الشاعر وموقفه الشعوري أثناء عملية الإبداع، واللذان يتبلوران من خلال المقارنة بين طرفي التشبيه

---

1) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين لمتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2006، ص38.

2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص124.

3) ابن رشيق القيرواني : العمدة، ج1، ص252.

4) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تح : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1989، ص261.

5) الخطيب القزويني : التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، لبنان، د،ط، د،ت، ص238.

6) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص172.

«فإنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طريق الترغيب فيه أو التنفير عنه»[1] فقيمة التشبيه –من هذا المنطلق- تتحدد حسب قدرته على نقل تجربة الشاعر وموقفه من الوجود، ومدى تأثيره في المتلقي.

وإذا تأملنا ديوان ابن حمد يس الصقلي وأمعنا النظر فيه ألفينا أن الصورة التشبيهية من أهم الأدوات الفنية والتعبيرية التي استعان بها الشاعر لنقل تجربته إلى المتلقي؛ إذ وظفه في معظم الموضوعات التي عالجها، بخاصة في المدح والغزل ووصف الطبيعة، وغيرها من الأغراض الشعرية الأخرى، وقد اتكأ في ذلك على أنواع التشبيه المختلفة لكن بدرجات متفاوتة، فالتشبيه التمثيلي هو الأثير عنده بين أنماط التشبيه، يليه التشبيه البليغ، وغير بعيد عنه التشبيه المجمل، وبدرجة أقل التشبيه الضمني، ثم التشبيه المرسل، ويندر استعماله للتشبيه المؤكد.

1- التشبيه التمثيلي :

يعرفه القزويني بأنه «تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى»[2] وبالتالي فإننا «نجد فيه وجه الشبه حالة مركبة من جملة صفات يصعب فصل بعضها عن بعض، أو لا يتم التشبيه إلا بها مجتمعة»[3]. وهذا الشكل البنائي المركب يصحبه –في المقابل- تكثيف في الدلالة، «مما يميز هذا النوع من التشبيه بشيء من العمق، يتمثل في التحليل الضافي الذي يخص به المدلول.»[4]، وهذا يفسر كلف ابن حمد يس به واستخدامه بوفرة في شعره.

وقد وجدنا أن الأداة الأكثر شيوعا في هذا النوع من التشبيه في شعر بن حمد يس : كأن، تليها : الكاف، وبعدها : كما، ثم : مثل، وهو الترتيب نفسه الذي تخضع له هذه الأدوات في حيز الصورة التشبيهية بصفة عامة في الديوان، كما ورد التشبيه التمثيلي دون أداة أيضا في بعض المواضع.

لنتأمل قول بن حمد يس :

جرى دمْعُها والكحلُ فيه كأنه   جُمانٌ بماء اللازورد[5] مشوبُ[6]

التشبيه التمثيلي هنا قائم على المقاربة بين صورة الدمع الممزوج بالكحل وصورة اللؤلؤ المغموس في ماء اللازورد، وعناصر هذا التشبيه مستوحاة من الحضارة الأندلسية،

---

1) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ج1، ص394.

2) الخطيب القزويني : التلخيص في علوم البلاغة، ص231.

3) محمد مصطفى هدارة : في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1989،ص37.

4) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 160.

5) اللازورد : من الأحجار الكريمة، لونه أزرق سماوي أو بنفسجي، يستعمل للزينة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص810)

6) الديوان، ص 63.

وكون طرفا التشبيه مركبان جعل الصورة أكثر وضوحا، وذلك لاعتمادها على النظرة الشمولية، وتعدد الأبعاد، «فالتمثيل من ألطف أنواع التشبيه، وأدقها وأكثرها إعانة على توضيح الفكرة، وجلاء المعنى لأن وجه الشبه فيها يقع بين هيئات متعددة»[1]

ويبدو التشبيه التمثيلي واضحا جليا في قوله يمدح الحسن بن علي بن يحي :

ذمرٌ له في ضمير الغِمدِ ذو شطب كأنّه بارقٌ يسطو به قَمَرُ[2]

إن السيف يمثل لدى العربي القديم القوة و الشجاعة والشرف، وهو وسيلة من وسائل الانتصار والصراع من أجل البقاء، وبما أن الممدوح هو حامي الأمة وراعيها فإن ارتباط السيف به انعكاس لهذا الدور وتأكيد له. ولكي يؤثر الشاعر في المتلقي وينمي لديه شعور إجلال الممدوح وتعظيمه عمد في تشكيل صورته إلى الطبيعة فاستوحى منها ما يحقق له هذا الغرض، فشبه الممدوح وهو يقاتل الأعداء بسيفه في ساحة الوغى بقمر يحمل برقا. والقمر رمز للسمو والهداية والعدل و الطمأنينة، وهذا ما يتحقق بفضل القائد العظيم والمتمثل في الشخص الممدوح، أما ما يجمع بين السيف والبرق هو الاستطالة واللمعان إضافة إلى الصوت الصادر منهما، والذي يبث الرهبة والرعب في النفوس. وكل هذه الصفات والمظاهر مجتمعة تكون صورة متكاملة الجوانب، تعبر عن الحاكم المثالي الذي تتطلع إليه الشعوب والأمم و يرهبه الأعداء.

ومن أمثلة التشبيه التمثيلي ما نجده في قوله يرثي زوجته على لسان ابنه عمر :

شرَحَ اللهُ صَدرَها لي فأشْهَى ما إليها إحضانُ جسمي وضمي

بحنـانٍ كأنها في رضـــاعي أمّ سَقْبٍ[3] دَرَّتْ عليْــه بشـــمٍّ[4]

يشبه ابن حمد يس عطف زوجته بالناقة التي تحنو على ولدها، وأجزاء هذا التشبيه مأخوذة من البيئة العربية التي تعتبر الناقة من أهم مظاهرها، مما يجلي الصورة ويقربها إلى الأذهان. ودلالة التشبيه التمثيلي –هنا- لا تتوقف عند المستوى الحسي وإنما تؤول إلى مستوى آخر معنوي، فاستحضار الشاعر لهذه الصورة غرضه إبراز ذلك الحب غير المشروط الذي تكنّه المرأة لابنها، وتسخير حياتها لرعايته والاهتمام به والصبر على كل المكاره في سبيل راحته ورعايته، باعتبار أن الناقة عند الإنسان العربي رمز للحنان والصبر والتحدي.

ويقول في موضع آخر واصفا نافورة في ساحة قصر المنصور :

في بركةٍ قامتْ على حافاتها أُسْـدٌ تـذلُّ لعـزّة السلـطـــان

وكأنما الحيَّاتُ من أفـواهـها يطرحن أَنْفسَهنَّ في الغدْران[5]

---

1) علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، القاهرة- مصر، ط1، 1996،ص178.

2) الديوان، ص 247.

3) السقب : ولد الناقة ساعة يولد. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سقب، ص2036)

4) الديوان، ص 421.

5) المصدر السابق، ص 434.

حيث يشبه الشاعر الماء المندفع من أفواه تماثيل الأسود والمنصب في بركة الماء بأفاع تقفز في الوديان، والتركيب بين الطبيعة الحية ممثلة في "الحيات" والطبيعة الجامدة الممثلة في الغدران وذلك في بنية المشبه به زاد في كثافة الصورة وديناميتها. وقد أوحى له بهذه الصورة التقارب بين عناصر المشهدين من ناحية الشكل والانسيابية.

ويوظف هذه الأداة الفنية –أيضا- في وصف الهلال فيقول :

انظر إلى حسنِ هـــلالٍ بَدا يَهْتِكُ من أنْـــوارِهِ الحِنْــدسا
كمِنْجَلٍ قد صيغَ من عَسْجَدٍ يحصُدُ من زَهْرِ الرُّبى نَرْجِسَا[1]

فصورة الهلال وهو يبدد الظلام بنوره أشبه بمنجل مصقول من الذهب يقطف الأزهار، وهي صورة صدرت عن سليقة تشربت بروح العصر فعكست بأجزائها التي انبنت عليها ملامحه وما تميز به من تطور ورفاهية وتحضّر، فالمنجل أداة زراعية تعبر عن الازدهار الفلاحي في عصر ابن حمد يس، والذهب يشير إلى حياة البذخ والترف التي كان يعيشها أهل هذا العصر، أما الافتتان بالأزهار والورود فيدل على تهذب النفوس ورقتها وتقديرها للجمال.

ويعبر عن نظرة النساء له في مرحلة الشيخوخة قائلا :

وتنافرت عنّي الحسانُ كما لحظَ الهصورَ جآذرٌ خُنْسُ[2]

لقد صدمه منظر إعراض النساء عنه ونفورهن منه في هذه المرحلة من العمر فاستعان بالواقع ليستعير ما يجسد هذا الموقف، فاختار مشهد فرار صغار بقر الوحش عندما تقع عيونها على أسد ضار، فتتدافع وتهرع إلى كل صوب أملا النجاة من الخطر الداهم، فعندما تكتمل خيوط هذه الصورة ينتصب قبالتنا مشهد انفضاض الحسناوات من حوله، بظلاله وتموجاته، مع ما يتخلله من حركة سريعة وكأنه مشهد حي.

وإذا تحددت طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به في التشبيهات التمثيلية السابقة من خلال أدوات التشبيه فإن الشاعر قد يحذف الأداة في هذا النوع من التشبيه على شاكلة :

حمى ابنُ تميم بالظبا[3] ملّةَ الهدى وأضحى زمامُ الملك في يده العَليا
وَإنْ أجـْـدَبـتْ أمــالُنـا فـهـبــاتُــهُ حـــدائُق لم تَعـــدَمْ لأنـملِهِ سُــقْيـا[4]

فعطايا الممدوح التي لم تنفذ تشبه حدائق يسقيها باستمرار بيده فتبقى خصبة مزهرة على الدوام، فلم يوظف ابن حمديس الأداة حتى يطابق بين المشبه والمشبه به، وهذا ما يجعل المشبه في غاية الوضوح.

---

1) المصدر السابق ، ص473.

2) نفسه، ص269.

3) الظُّبا : جمع ظُبْية وهي حدّ السيف. (ابن منظور : لسان العرب، مادة ظبا،ص2743)

4) الديوان، ص455.

2- التشبيه البليغ:

التشبيه البليغ هو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، وهو أقوى أساليب التشبيه وأبلغها، وذلك لادعاء اتحاد المشبه والمشبه به وتشابههما في كل الصفات[1] فحذف الصفات يوحي بتساوي الطرفين في القوة، وحذف وجه الشبه يوهم باشتراكهما في جميع الصفات، ويبقى على المتلقي إعمال فكره لكشف جهة المشابهة بينهما في ظل هذا التعميم.

ومن شواهد هذه البنية قول ابن حمد يس في وزيري الحسن بن علي بن يحي :

جبلان يقترنانِ للرأي الذي   لِعِداكَ منه مذلّةٌ وصَغارُ[2]

فمن عوامل نجاح الحاكم وقوة ملكه وثباته : كفاءة ونزاهة حاشيته وبطانته، فهم جزء لا يتجزء من مملكته، ومصدر ثقته وفخره واعتزازه، لذلك أراد الشاعر تغذية هذا الجانب وإرضاءه فماثل بين الوزيرين والجبل، مما يولد تفاعلا بين المشبه والمشبه به في العديد من الخصائص، من أبرزها الشموخ والصلابة والرزانة و الثبات.

والصورة نفسها نجدها في قصيدة أخرى رثى فيها القائد أبا الحسن علي بن حمدون الصنهاجي والسادة النجباء : القائد أبا محمد ميمون والقائد أبا الفضل والفقيه أبا عبد الله :

عزاءٌ جميل في المصاب فإنّكم   جبالُ حلومٍ بل طوالعُ أَنْجُمِ[3]

فقد سوّاهم بالجبال حتى يجسد حجم الفاجعة وينقل إلى المتلقي إحساس الخسارة بعمقه وأبعاده النفسية، ولكي يشير إلى ما فات الناس من بأس وحِلم و شهامة ومروءة بفقدانهم. وقد أحس الشاعر بأن هذه الصورة لا تعكس كل أبعاد الموقف فانتقل من عالم الأرض وما يوحي به من قوة وثبات وصلابة إلى عالم السماء فجعلهم نجوما للتعبير عن تفردهم وتميزهم وتطلّع الناس إليهم والاستهداء بهم.

وإذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به تتحدد في الأمثلة السابقة من خلال المطابقة بين طرفين حسيين فإنها تنشأ في مواضع أخرى عن طريق المماثلة بين طرف حسي وآخر مجرد، فابن حمد يس «كان يرغب دائما في تشبيه المحسوسات بالمعقولات والمعقولات بالمحسوسات»[4] مثلما نشاهده في قوله يمدح المعتمد بن عباد :

وطَبْعُكَ تِبْرٌ سَحّرَ الفضلُ محْضَه   وحاشا له أن يستحيلَ معَ الدهرَ[5]

فقد شبه طبع المعتمد- وهو مجرد-بالذهب- وهو عيني محسوس- وذلك ليبين ندرة أخلاقه ورقيها وجاذبيتها وسحرها، وبهذا استطاع إعادة تشكيل ما يدرك بالعقل من خلال

1) ينظر : أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص241.

2) الديوان، ص255.

3) نفسه، ص 426.

4) أحمد ضيف : بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف والنشر، سوسة- تونس، ط2، 1998، ص 148.

5) الديوان، ص 262.

عنصر مادي ملموس سهل على الفهم وقريب إلى الذهن، فجمال التشبيه وبلاغته عند ابن سنان الخفاجي مرهون «بأن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد»[1]

ومن نماذج تشبيه المعنوي بالمادي قوله أيضا :

والبَرايا أغراضُ نَبْلِ المنايا وهي أُسْدٌ، لها من الدهر غيلُ[2]

فالموت نهاية لحياة الإنسان، وحتى يوصل هذه الفكرة في حلية مؤثرة، وحتى يجعلها أكثر وضوحا، جسد الموت وشخصه في صورة بادية للعيان، فتارة يرى الموت نبالا وتارة يراها أسدا.

ومن الأمثلة التي شبّه فيها المادي بالمعنوي قوله :

لعمرُكَ ما الشيبُ إمّا بدا بفوديك إلا الرّدى أو أبوهُ[3]

فالشيب أتى على قوة شبابه وحرمه من كل ملذات الحياة ومسراتها، علاوة على كونه إنذرا بدنو الأجل، لذلك فإنه لا ينبغي له أن يشبهه بما هو أقل منه قدرة على إنهاء الحياة ولهذا جعل الشيب مكافئا للموت.

ويقول أيضا :

وراءك يا بحر لي جنة لبست النعيم بها لا الشقاء[4]

فجمال صقلية عنده فتنتها وجمالها دفعه لأن يشبهها بأجمل مكان وهو الجنة، حيث جعلهما في مرتبة واحدة.

3- التشبيه المجمل :

هو التشبيه الذي ذكر فيه المشبه والمشبه به وأداة التشبيه وحذف منه وجه الشبه، وخلوه من الرابط المعنوي "وجه الشبه" يكثف الصورة ويثريها، ويحمل المتلقي على الاجتهاد لإدراك غايات الشاعر من الكلام، واكتشاف العلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه، وقد كانت الأداة "الكاف" أكثر دورانا في التشبيهات المجملة في ديوان ابن حمديس، تليها "كأن" ثم "مثل".

ومن أمثلة التشبه المجمل الذي انبنى على "الكاف" قوله :

إلى مَتَى مِنْكُمُ هَجْرِي وَإِقْصَائِي وَيْلي وَجَدْتُ أحِبّائي كأعدائي[5]

فالبيت يفصح عن نفس الشاعر المعذبة والمتعبة من جراء هجر الحبيبة وإعراضها، وقد ساعد التشبيه المجمل في الشطر الثاني في تصوير هذه لمعاناة ونقلها للمتلقي، وذلك حين

---

1) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تح : عبد المتعالي الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة- مصر، د،ط، 1969، ص 336.

2) الديوان، ص 360

3) نفسه، ص 450.

4) نفسه، ص 30.

5) المصدر السابق، ص 27.

قارب الشاعر بين الحبيبة والعدو لأنها آلمته وأحدثت في نفسه كلوما عميقة، مثل العدو الذي لا يرحم خصمه ولا يرأف لحاله.

ومن الصور التي اعتمد الشاعر في تشكيلها لهذا الأسلوب تشبيهه ليحي بن تميم في المعركة بالثّمِل :

شجاعٌ له في القِرْنِ نجلاء ثَرّةٌ[1]   يُجَرّرُ منها وهو كالثَّمِلِ القُضْبا[2]

فهو ثمل بدماء الأعداء، وكأن ما أصابهم به من جراح غزيرة الدماء ككؤوس مترعة بالخمر يعب منها حتى الثمالة.

ومن هذه البنية قوله أيضا :

وما المالُ إلا كالجناحِ لناهضٍ   وقد يَعْتريهِ عن حوائجه القَصُّ[3]

لقد سعى الشاعر -من خلال هذا البيت- يبين قيمة المال وأهميته بالنسبة للإنسان حتى يحيا حياة كريمة ومحترمة فشبهه بالجناح لأن الطائر لا يحيا ويعيش إلا به، فعلاقة المشابهة تكمن في القدرة والفاعلية والقوة والحيوية.

أما ما انبنى على"كأن" فنستدل عليه بقوله يصف الفرس في المعركة :

يَعْدو ولا ظلٌ له فكأنّهُ   بَرْقٌ فيا لِلْبَرْقِ مِنْ مَرْكوبِ[4]

فالمعنى في هذا البيت يرتكز على صورة تقليدية؛ إذ شبه الشاعر الفرس بالبرق مستعملا التشبيه المجمل فذكر الأداة المتمثلة في "كأن"، وذلك للمبالغة في الوصف، وحذف المشبه به وهو السرعة الفائقة، وعلى الرغم من قوة المشبه به إلا أن جمالية الصورة في هذا البيت لا ترتقي إلى الجمالية المفترضة في هذه البنية لسهولة توقع الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه بسبب شيوعها وتداولها.

ويقول أيضا في وصف جنود الحسن بن علي بن يحي :

لا يَجْزَعونَ من المَنون كأنما   آجالُهُمْ لنفوسهمْ أعمارُ[5]

إن اندفاع جنود الممدوح في ساحة الوغى وشجاعتهم وعدم خوفهم من المنية جعل الشاعر يشبه الموت لديهم بالحياة، دون أن يبين طبيعة العلاقة بينهما، مما أضفى على الصورة لونا من الغموض والإيحاء، وهذا ما يفتح مجال التفكير والتأويل لمعرفة الخصيصة أو الخصائص المشتركة بين طرفي التشبيه، أما ذكر الأداة "كأنما" فيفيد توكيد معنى التقارب، ويفتح المجال أمام الوهم والظن اللذان يؤديان إلى قمة الاندهاش لدى القارئ بالاكتشاف الجديد، بخاصة وأن المماثلة وقعت بين عنصرين ينفي أحدهما

1) طعنة ثرّة : كثر دمها. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص95)

2) الديوان، ص 74.

3) نفسه، ص 275.

4) نفسه، ص 82.

5) نفسه، ص 255.

الآخر، ولا يمكن أن يلتقيا بأي حال من الأحوال. والمقارنة –في الحقيقة- ليست قائمة بين الآجال والأعمار في حد ذاتهما وإنما بين النظرتين والشعورين اتجاههما، فتلهف الجنود للقتال وحرصهم على الاستشهاد في سبيل الله يشبه حرص الإنسان على الحياة التي جبل على حبها لأنه سبيلهم إلى الحياة الخالدة في الجنة.

ويستخدم التقنية نفسها في قوله :

أسْدٌ كأنّ سكونَها متحرّكٌ   في النفس لو وجدتْ هناك مثيرا[1]

فابن حمديس يصف في البيت تماثيل أسد في ساحة قصر ابن علناس ببجاية، نحتت بعناية فائقة ودقة متناهية لدرجة أنها تحاكي الأسود الحقيقية، فمن يراها يخال أنها حيّة متأهبة للهجوم، كأن سكونها ما هو إلا وضعية مؤقتة، وليست سمة قارة فيها، وهذا ما يثبت براعة ابن حمديس وسعة خياله، وقدرته الخلاقة على الجمع بين المتناقضات في صورة منسجمة العناصر ومتناسقة الأجزاء.

ويوظف "مثل" في قوله :

إذا كان لي في السّيْفِ أُنْسٌ أَلِفْتُهُ   فَلاَ وَحْشَةٌ لي في فَقْدِ الحَبائِبِ

فَكُنْتُ، وَقَـدّي في الصِّبا مثلُ قَدّهِ   عَهِدْتُ إليه أَنْ مِنْـهُ مَكـاسِبي[2]

لقد شبه الشاعر قده وقامته بقد السيف، وإذا بحثنا عن الرابط المعنوي بين هذين الطرفين وجدناه : القوة والصلابة والخفّة والحدة.

ويقول أيضا في قصيدة مدح بها الحسن بن علي بن يحي :

غُطارِفَـةٌ مِثْلُ الجِبالِ حُلومُهُمْ   تكونُ لَهم شُمُّ الجبالِ هِضَابا[3]

فالشاعر يلجأ إلى التشبيه "بمثل" لتعظيم قوم الممدوح والإعلاء من شأنهم، مُركّزا على سمة الحِلم لديهم، وهي من سمة العظماء، وكانت وسيلته لتحقيق غرضه : المماثلة بين هذه السمة وبين الجبال مجسدا بذلك ما هو معنوي بشيء مادي ملموس. وفي حذف وجه الشبه دعوة للقارئ إلى إدراك مدى حلمهم وصبرهم على الشدائد استنادا إلى ثبات الجبال ورسوخها.

ومن هذه الصيغة أيضا قوله في وصف الناقة :

وداخِـلاتٍ على الظّلْماءِ سَبْسَبَها[4] **   بكل خِرْقٍ**[5] **عريق في العلى نَدِسِ**[6]

مثلُ الحـواجبِ لاذتْ وهي ظامئةٌ   بأعينٍ بالفـلا مطمـوسةٍ دُرُسِ[7]

---

1) المصدر السابق، ص 469.

2) نفسه، ص 55.

3) نفسه، ص 77.

4) سَبْسَب : القفر والمفازة. (ابن منظور : لسان العرب، مادة سبسب، ص1921)

5) خِرْق : الظريف في سماحة ونجدة. (نفسه، مادة خرق، ص1142)

6) نَدِس : فَهِمٌ سريع السمع فَطِنٌ. (نفسه، مادة ندس، ص4383)

7) الديوان، ص 271.

لقد تراءى له أن شكل النوق وهي منحنية على نبع الماء لإرواء عطشها يشبه شكل الحاجب المنحني فوق العين فجسد ذلك شِعْرًا عن طريق ذكر المشبه والمشبه به والأداة، مع إفساح المجال للمتلقي للمشاركة في تشكيل الصورة وذلك بحذف وجه الشبه المتمثل في الانحناء.

4- التشبيه الضمني :

يلجأ الشاعر –أحيانا- للتعبير عن أفكاره ورؤاه إلى أسلوب يوحي بالتشبيه من غير أن يصرح به، وهو ما يسمى عند البلاغيين بالتشبيه الضمني، وهو «تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صور التشبيه المعروفة بل يلمحان من التركيب، وهذا النوع يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن»(1)، واعتماده على التلميح يرشحه لأن يكون «أبرز مظاهر التفنن في التشبيه فهو لا يتقيد بعناصر معينة ولا بترتيب فيها خاص ولا بروابط محدودة ومن ثم هو لا يحدد الصلة بين الطرفين، فللمتقبل مجال واسع لتصور الصلة فيه بين المشبه والمشبه به. والدليل فيه على إمكانية التقريب بين الطرفين، هو السياق»(2)

لذلك فهو وسيلة من أهم وسائل الابتكار والتجديد، ومن أدوات البرهنة على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، ومن طرق الإيحاء والتعبير غير المباشر الذي يستميل المتلقي ويشده إلى النص، ويحمله على المساهمة في كشف أسرار إبداعه، مما يحيي الخطاب الأدبي و يخلده.

وإذا تأملنا الصور التي انبنت على التشبيه الضمني في ديوان بن حمد يس وجدناها نوعان فمنها ما يقوم على الحكمة، ومنها ما يلمح التشبيه فيها من السياق، ومن أمثلة الصنف الأول قول الشاعر من قصيدة يرثي فيها عمته :

تُرِيــدُ مِنَ الأيـّامِ كـفَّ صُـــروفِــها   أمنتقِلٌ طَبْعُ الأفاعي عن اللَّسْبِ(3)

وتَلْقَى المَنايا وَهِيَ في عَـرَضِ المُنى   وكَمْ أَجَلٍ للطيرِ في مَلْقَطِ الحَبِّ(4)

لقد صور الأيام التي لا تتوقف عن رمي الإنسان بالمصائب والنوائب بالأفاعي المجبولة على اللدغ، فكأن المشبه هنا هو الأيام والمشبه به هو الأفعى، ووجه الشبه هو رسوخ الطبع وثباته. وجعل المنايا التي تباغت المرء وهو منشغل بالحياة ومنغمس في ملذاتها مثيلة للفخ المنصوب للطير، وهما يشتركان في صفة المفاجأة والمباغتة. وكما هو ملاحظ فالشاعر لم يستخدم في البيتين السابقين التشبيه بالصورة المألوفة، كما أن المشبه به جاء تعليلا للمشبه.

لنقرأ أيضا قوله :

---

1) مصطفى الصاوي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشاة المعارف، الإسكندرية- مصر، د،ط، 1985، ص 88.

2) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 153.

3) اللَّسْب : اللدغ. (ابن منظور : نفسه، مادة لسب، ص4028)

4) الديوان، ص 59.

قفْ بالتفكيرِ يا هذا عن زَمَنٍ جـمّ الخطـوبِ وَمَثّل صَـرْفَـهُ وَقِـسِ
ولا تكـنْ عنـده للسلمِ ملتمساً فالأريُ[1] في فم صِلٍّ[2] غيرُ مُلْتمَس[3]

فالتشبيه الضمني يبدو في البيت الثاني؛ إذ اعتبر الشاعر التماس السلم والأمان من الزمن كالباحث عن العسل في فم الأفعى، وقد قاده إلى هذه المقاربة التقاؤهما في الاستحالة وعدم الإمكان، وكان غرضه من هذا الأسلوب إثبات أن الزمن لا يؤتمن جانبه أبدا.

ومنه قوله أيضا :

زادَتْ على كحْلِ العيونِ تَكَحُّلاً ويسمُّ نَصْلُ السّهْمِ وهو قَتول[4]

فابن حمديس أراد أن يبرر سلوك الحبيبة المتمثل في وضع الكحل على عينيها السوداوين الجميلتين فربطه بسلوك آخر وهو وضع السم على رأس السهم القاتل، والسلوكان يشتركان في التأكيد والإصرار وضمان تحقيق الغاية المنشودة وهي أسر قلوب العشاق في الشطر الأول وقتل الفريسة في الشطر الثاني.

وإذا اقتصر التشبيه الضمني على الشطر الثاني في الأبيات السابقة - وهو المظهر البارز في هذا النوع من التشبيه الضمني- فإنه استغرق – في بعض المناسبات بيتا كاملا من مثل :

طَـرْفي بِرَجْـعَــتِه إليّ أذاقَـني منها الرّدى لا طَرْفُها السّحّارُ
وإذا انثنى سهمٌ على الرّامي به غَرَضًا له، فالجُرْحُ منه جبار[5]

إن وقوع بصره على عيني الحبيبة الساحرتين فطر فؤاده بما يشبه انقلاب السهم على راميه، والجامع بين المشهدين هو تلقي الضرر ممن لا يتوقع إضراره فيكون –بذلك- أثره بليغا.

ومنه –أيضا- قوله متألما لفاجعة غزو بلاده وسيطرة الأعداء عليها بعدما عصفت يد الردى بأبطالها الأشاوس :

مَشَوْا في بلادٍ أهْلُهَا تَحْتَ أرْضِهَا وما مارسوا منهم أبياً مُمـارِسا
ولو شُقّقَتْ تلكَ القبـوُر لأنهَضَتْ إليهم من الأجداثِ أُسْدا عوابِسا
ولكن رأيتُ الغيــل إن غـابَ ليثُهُ تَبَخْتَرَ في أرجائِهِ الذئبُ مائِسا[6] [7]

1) الأَرْيُ : العسل. (ابن منظور : لسان العرب، مادة أرى، ص68)
2) صِل : الحية التي تقتل إذا نهشت من ساعتها (نفسه، مادة صلل، ص2488)
3) الديوان، ص 272.
4) نفسه، ص 476.
5) نفسه، ص 253.
6) مائس : متبختر. (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ميس، ص4307)
7) الديوان، ص 265.

فهذه الأبيات توحي بقناعة الشاعر أن استباحة العدو لوطنه واستحواذه عليه سببه غياب حُماته وهلاكهم، ولإثبات وجهة نظره شَبَّه تجوُّل المحتلين في نواحي بلاده بحرية بسلوك الذئب وسعيه في أرجاء مأوى الأسد إذا غاب هذا الأخير. وعند المقارنة بين المشهدين يتبين أن الرابط بينهما هو التطاول والتمادي والانخداع بالقوة.

أما من أمثلة الصنف الثاني من التشبيه والذي يُلمح من التركيب ولا صلة له بالسياق الحكمي قوله :

وما خِلْتُ أن النّارَ يَبْرُدُ حَرّها   على سَعَفٍ لاقته في القيظ يابسا[1]

يأتي هذا البيت في خضم تذكر الشاعر لبطولات الصقليين في الماضي في سبيل الدفاع عن أرضهم والذود عنها، وقد استخدم فيه الشاعر التشبيه الضمني للتعبير عن حيرته وخيبة أمله من جراء استسلام قومه للعدو، إذ شبه المقاومة التي خمدت في مرحلة خطيرة من تاريخ الوطن بالنار التي تنطفئ على سعف جاف سريع الاحتراق وفي جو شديد الحر، أما وجه الشبه فيكمن في السكون والانطفاء والخمود في ظروف تتطلب الثوران والاشتعال والالتهاب.

وفي المقابل يبدي في القصيدة نفسها تعجبه من وجود الأعداء في قصريني الصقلية فيقول :

أفي قَصْرينّي رُقْعَــةٌ يَعْمُــــرونـها   ورَسْمٌ من الإسلام أصبــحَ دارسا

ومِنْ عجبٍ أنّ الشياطيـنَ صَيّرَتْ   بُروجَ النُّجومِ المُحرقـاتِ مَجالـسا[2]

فقد عمد في إلى تشبيه الغزاة الذين حلّوا بقصرينّي الإسلامية بشياطين جلست على الشهب التي سُخرت لرجمهم، و يصل بين الصورتين حدوث المحال وغير المتوقع.

ويقول في قصيدة مدح بها الأمير أبا الحسن علي بن يحي :

من كلّ ناظمِ بيْتٍ لا شبيه له   فليس يُنْثَرُ منه الدهرَ ما نظما[3]

حيث شبه الأبيات المحكمة السبك المتقنة الصياغة والتي ينظمها الشعراء في مدح الأمير أبا الحسن علي بن يحي بعقود لا تنفرط أبد الدهر، أما الخصائص المشتركة بينهما هي : الانتظام والترابط وحسن الرصف والانسجام.

5- التشبيه المرسل :

التشبيه المرسل هو تشبيه تام العناصر، يذكر فيه المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، هذا ما جعل محمد الهادي الطرابلسي يقول عنه : « بناؤه لا يتطلب صنعة كبيرة، ولا تفننا خاصا، ولعله لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه، خاصة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأبين دلالة وإن

---

1) نفسه، ص 265.

2) نفسه، ص 265.

3) نفسه، ص 416.

خلت من العمق أحيانا»[1] ويؤكد الباحث نفسه في موضع آخر-على «ضعف طاقته الإيحائية فهو أقل توغلا في التصوير ولا يعدو أن يكون ترجمة للموصوف من هيئة إلى أخرى»[2]

ويبدو أن محمد الهادي الطرابلسي حكم على فنية التشبيه المرسل وقدرته الإيحائية انطلاقا من بنيته الشكلية، لكن الاقتصار على هذا المستوى للحكم على الخطاب الشعري غير كاف، كما أن الموقف ومقصدية الشاعر وطبيعة المتلقي هو ما يملي على الشاعر نمطا معينا من التركيب.

وهذا النوع من التشبيه يشغل مساحة ضيقة من المساحة التي تشغلتها تشبيهات ابن حمديس، وتغلب على هذا الشكل أداة "الكاف"، هذا ما يدعم ما ذهب إليه الطرابلسي الذي يرى بأن الكاف تغلب على هذا النوع من التشبيه[3]. وتليها : "مثل"، ويندر استعمال الأداتين: "كأن" و"كما".

ومن أمثلة التشبيه المرسل قول الشاعر يصف العقرب :

تجيء كأم الشبل غضبى تَوَقَّدَتْ وقد تَوَّجَ اليافوخَ[4] منها عسيبُها[5]

لقد جاءت الصورة التشبيهية في هذا البيت كاملة الأركان؛ إذ نجد المشبه وهو العقرب الممثلة في الضمير المستتر : "هي" بعد الفعل لمضارع : " تجيء"، كما نجد أداة التشبيه وهي الكاف، والمشبه به وهو : "أم الشبل"، وجه الشبه وهو الغضب، لكن هذا لم يسلب الصورة قيمتها الجمالية ولم يجعلها فقيرة دلاليا وإيحائيا. فمن يقرأ البيت يتفاجأ بالمقاربة بين كائنين مختلفين ينتمي أولهما إلى عالم الحيوان وينتمي الثاني إلى عالم الحشرات، فضلا عن الاختلاف التام في الشكل والحجم والطباع، وعلى الرغم من تحديد وجه الشبه إلا أنه يحتاج بدوره إلى قدر من التأمل والتمعن، مما يستفز الخيال ويستثير النفس، فطريقة مشي العقرب واستعدادها الدائم للدغ كل من يقترب منها جعل الشاعر يتصورها غاضبة وحانقة كاللبؤة التي تهاجم كل من يقترب من صغارها، وفي المفارقة بين الشبه والمشبه به تضخيم وتعظيم لخطورة العقرب على الرغم من صغر حجمها.

وإذا كان ذكر وجه الشبه يخفف من دور المتلقي في بناء الصورة فإن المتلقي يعوض ذلك بمحاولة فهم وإدراك أبعاد الصورة ضمن السياق الكلي للنص، والوقوف على مدى دقة التصوير وبراعته بما يدهش القارئ ويبهره.

---

1) محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 143.

2) نفسه، ص 143.

3) ينظر : نفسه، ص 144.

4) اليافوخ : ملتقى عظم مُقَدَّم الرأس ومُؤَخَّره. (ابن منظور : لسان العرب، مادة يفخ، ص4963)

5) الديوان، ص 67.

ويقول ابن حمد يس أيضا :

تنادَوْا كأسرابِ القطا في بلادهمْ وكان لهم في كل قاصيةٍ نَفْرُ(1)

فالشاعر يصف استنجاد الأعداء ببعضهم البعض واجتماعهم استعدادا لمواجهة جيش الحسن علي بن يحي فشبههم بالقطا المعروف عنه بأنه يطير في جماعات وأسراب وهنا يكمن وجه الشبه، إلا أن إيحاءات هذه الصورة لا تتوقف عند هذا الحد؛ بل تمتد –كذلك- إلى الجانب النفسي للعدو؛ إذ يصور القطا –المرتبط في الذاكرة العربية بالفزع والروع– مدى خوف العدو من جيش الممدوح وارتياعهم منه.

ومنه ما نجده في قوله في قصيدة رثى بها زوجته :

يسرعُ الحيّ في الحياة ببرءٍ ثم يُفضي إلى المماتِ بسقمِ

فهو كالبدرِ ينقصُ النورُ منه بمحاقٍ و كانَ من قبلُ يَنْمي(2)

فقد شبه الإنسان في نموه وقوته ثم ضعفه وتدهور حاله إلى أن يقضي نحبه بالبدر الذي يكون مكتملا ثم يبدأ نوره بالانحسار. وما دام البدر رمزا للنور يرمز –هنا- إلى الضياء والقوة والحركة والحياة؛ في حين يرمز الظلام الذي يمتد بانحسار ضوء القمر –وإن لم يُذكر صراحة- إلى الضبابية والضياع والضعف والموت. كما تعبر الفترة المحدودة التي يعيشها ضوء القمر –على اختلاف درجته وحجمه– عن حياة الإنسان القصيرة، كما تعكس دورة القمر الصراع بين الحياة والموت.

ونستشهد على التشبيه المرسل الذي انبنى على "مثل" بقوله :

وَنجائبٍ مثل القسيِّ ضوامرٍ وَصَلَتْ بِقَطْعِ سَباسِبَ وَسُهوبِ(3)

حيث وظف الشاعر التشبيه المرسل لوصف هزال النوق وهي تقطع الفلوات فشبهها بالقسي مستخدما الأداة "مثل" مع ذكر وجه الشبه المتمثل في الضمور، وهي صورة تقليدية تمتاز بالوضوح، تؤدي المعنى كاملا دون غموض أو إبهام، والضمور –هنا- ليس مجرد مظهر خارجي وإنما يعكس الإصرار والعزيمة، وتحمل المشاق في سبيل العيش، والصراع من أجل البقاء.

ويقول مستخدما الأداة كأن :

وابيضّ من فوديّ من شَعَري وَحْفٌ(4) **كأنّ سوادَهُ النِّقْسُ**(5)

فشعره قبل أن يغزوه الشيب كان أسودًا كمداد الكتابة.

---

1) المصدر السابق، ص 249.

2) نفسه، ص420

3) نفسه، ص 81.

4) وَحْف : الشعرالأسود. (ابن منظور : لسان العرب، مادة وحف، ص4785)

5) الديوان، ص 269.

وينشد مادحا الحسن بن على بن يحي مستعملا الأداة "كما" :

مُلْكٌ جديدُ المعالي في حمى ملك ماضٍ كما طُبعَ الصمصامة الذكرُ[1]

فقد ماثل بين الممدوح (المشبه) والسيف (المشبه به) وذلك في المضاء، ولا يقصد بالمضاء –هنا- معناه الحقيقي وإنما يقصد به الجدية والصرامة.

6- التشبيه المؤكد :

وهو ما حذفت منه الأداة وذكر فيه وجه الشبه، وهو أقل أنواع التشبيه استخداما في ديوان ابن حمد يس، ومنه قوله :

كافورةٌ في بَياضِ لَونٍ ومِسْكَةٌ في ذكيّ طيبِ[2]

يشبه الشاعر الحبيبة بالكافورة في الشطر الأول وبالمسكة في الشطر الثاني، ولم يستعمل الأداة التي تربط بين طرفي التشبيه، إلا أنه ذكر وجه الشبه وهو البياض في التشبيه الأول والرائحة الطيبة في التشبيه الثاني. وجمالية هذا النوع من التشبيه تنشأ من الجمع بين ما يوحى به حذف الأداة من اتحاد الطرفين لشدة المشابهة، وبين ما يفيده ذكر وجه الشبه من دقة ووضوح؛ إذ يجعل إثبات وجه الشبه في التشبيه المؤكد شدة المشابهة محصورة في هذا الوجه دون سواه، فالاتحاد بين الحبيبة والكافورة ظاهر في سمة البياض، والتماثل بينها وبين المسك باد في الرائحة الزكية التي تنبعث منهما.

ويقول في الخمرة :

تُباكِرُ مِنْ صَرْفِها شَرْبَةً فَتاةَ الوُثوبِ عَجوزَ الدبيبِ[3]

إن سرعة انسياب الخمرة في حلق شاربها جعل الشاعر يشبهها بالفتاة في الوثوب؛ لأن الفتاة تتميز بالنشاط والحيوية، وفي المقابل شبهها بالعجوز في الدبيب وهو وجه الشبه؛ لأنها تسري في جسده ببطء حتى تذهب عقله ويغيب عن الوعي. فالشاعر حذف في الصورتين التشبيهيتين الأداة حتى يقوى دعاوى الاتحاد بين طرفي التشبيه، وحتى يثير استجابة المتلقي. أما ذكر وجه الشبه فاستدعاه سياق المفارقة التي تتجسد في الخمر، هذه المفارقة التي تعكس في الحقيقة شعور مدمن الخمر أثناء شربها وبعد شربها.

ويقول في قصيدة رثى بها زوجته :

كــلّ نَفْـسٍ رَمِيّـــةٌ لزَمـــانٍ قدر سهم له، فقل : كيف يرمي
بيضُ أيامـها وســـودُ لياليـ ـها كشهــبٍ تكــرّ في إثْرِ دُهْمِ
وهي في كرّها عساكرُ حرْبٍ غُرَّ مَنْ ظنّــها عســـاكرَ سلمِ[4]

فالشاعر استخدم التشبيه المؤكد في البيت الثاني؛ إذ شبه أيام الدهر بعساكر الحرب وحذف الأداة، ثم ذكر وجه الشبه و هوالكر. وشعوره بالحزن من جراء فقد زوجته هو

---

1) نفسه، ص 246.

2) نفسه، ص 32.

3) نفسه، ص 40.

4) المصدر السابق، ص 420.

الذي أملى عليه ذكر وجه الشبه؛ إذ بث هذا الموقف في نفسه الشعور باليأس سواء من استرجاع أحبابه الذين قضوا نحبهم أو الهرب من الموت، فاسودت الدنيا في عينيه، وسيطرت على فكره حقيقة واحدة لا يرى غيرها وهي ظلم الأيام وجورها على الإنسان أو البشر.

ب- الاستعارة :

الاستعارة نمط تعبيري يقوم على المشابهة، وهي من أهم أدوات التصوير الشعري لما لها من قدرة على اكتناه المشاعر والأحاسيس. وتجسيدها في شكل يحمل القارئ على الانفعال ومعايشة تجربة الشاعر، فهي «تعد عاملا رئيسيا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات»[1] وهي عند السكاكي «أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، ودالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[2]، وهذا الرأي قريب من رأي عبد القاهر الجرجاني الذي يقول : «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه. تريد أن تقول : رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك فتقول رأيت أسدا»[3]

أما ابن الأثيرفيرى يرى بأنها : «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه»[4]. حيث يتبين من هذه التعريفات أن الاستعارة مجاز لغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، مع عدم ذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه.

وقد تفطن النقاد القدماء لأهميتها البلاغية ووظيفتها في إيصال المعنى، فهذا القاضي الجرجاني يقرر بأنه يعول عليها «في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[5] أما أبو الهلال العسكري يقول بأن الغرض من الاستعارة «إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه»[6]، فهي التي تعنى بنقل دلالة الألفاظ إلى غير ما وضعت له في الأصل، و تجريد الملموسات، وتشخيص المجردات في كائنات حية تحس وتتحرك، وبذلك كله يتم الإفصاح عن المعنى المنشود وتوضيحه، والنفاذ إلى أعماق السامع والتأثير فيه بأقل قدر ممكن من الألفاظ.

1) يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1997، ص 11.

2) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي : مفتاح العلوم، ص 369.

3) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص60 -61.

4) ابن الأثير : المثل السائر،ج2، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ص 83.

5) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 428.

6) أبو هلال العسكري : الصناعتين، الكتابة والشعر، ص 295.

والاستعارة من أهم سبل التصوير عند الشاعر ابن حمديس الصقلي وميله إليها سمة أسلوبية بارزة في ديوانه، وقد استخدمها بنوعيها المكنية والتصريحية، إلا أن الأولى هي الغالبة، كما كانت صوره الاستعارية مرشحة في أغلبها، والاستعارة المرشحة هي التي ورد فيها ما يلائم المشبه به دون المشبه.

1- الاستعارة المكنية :

وهي تلك التي يذكر فيها المشبه دون المشبه به والذي يعبر عنه بقرينة تدل عليه، كخاصة من خواصه أو لازمة من لوازمه[1]، وحذف المشبه به يضفي على الصورة جمالا خاصا، يستثير المتلقي ويحفزه على اكتشاف طبيعة التداخل بين عناصر الصورة، كما أن ذكر المشبه يثير الانتباه إليه ويركز الاهتمام عليه، لذلك برز هذا النوع من الاستعارة بشكل واضح في مدائح الشاعر وغزلياته وخمرياته.

ففي قصائد المدح مثلا لإبراز الممدوح في صورة مثالية عبر مختلف الأبعاد والأوجه، نحو ما نجده في قوله مادحا أبا يحي الحسن بن على بن يحي :

تَوَقّدَ إقْداماً وفاضَ سماحةً   وهُذِّبَ أخلاقاً وَطابَ نِصابا[2]

فحين أراد وصف شجاعة الممدوح وجوده استقى من الطبيعة ما يحقق له ذلك، وما يؤكد صفتي القوة والكثرة المتناسبتين مع الصفتين؛ إذ شبه إقدام الممدوح واندفاعه في المعارك بالنار المستعرة، وشبه سماحته وكرمه الكثير بالماء الذي امتلأ به الوادي حتى سال من ضفته، وقد حذف المشبه به المتمثل في "النار" و"الماء" وترك في الكلام قرينة تدل عليه وهي الفعل "توقد" في الجملة الأولى، والفعل "فاض" في الجملة الثانية، على سبيل الاستعارة المكنية. ويلاحظ أن الشاعر –هنا- جمع بين متناقضين فشبه شيئا معنويا بشيء مادي حتى يصل من خلال ذلك إلى مبتغاه.

وباعتبار الكرم من أهم الصفات التي يفتخر بها الإنسان العربي فإن ابن حمديس كثيرا ما يستعين بالاستعارة المكنية لكي يقدمه في صورة جميلة تنفذ إلى النفوس بسهولة ويسر. ومن الصور الأثيرة لديه تشبيهه إياه بالغيث والمطر والسحاب... على شاكلة قوله:

وتهمي من أنامِلِهِ العَطايا   فتحسبُها غيوماً للغيوم[3]

فقد عبر عن سخاء الممدوح بطريقة مجازية عرض فيها المعنى في قالب جديد، فجعل أنامله سحابا والعطايا التي يسديها مطرا، لأن المطر والسحاب رمزان للخير والرخاء والحياة، وقد حذف المشبه به : "السحاب" و"المطر" وأبقى على شيء من لوازمه وهو الفعل : "تهمي" من باب الاستعارة المكنية. وبهذا لاءم الشاعر بين السحاب وأنامل

---

1) ينظر: السكاكي : مفتاح العلوم، ص 378 – 379.

2) الديوان، ص77.

3) المصدر السابق، ص 388.

ممدوحه وبين العطايا والمطر، فنقل المعنى لدى السامع من معنى قريب إلى معنى بعيد، فلا يريد المعنى الحقيقي للسحاب والمطر وإنما يريد غزارتهما وبثهما الحياة في الموات.
وما دام الحاكم يحرص على توفير العيش الكريم للرعية فإنه استطاع استمالة قلوب الناس ونيل رضاهم، وهذا مظهر من مظاهر الجلال والعظمة، والذي يتجلى في قوله :

إذا ما جرى في محفلٍ حسنُ ذكره تعلق تشريفا بأذياله الفخرُ
فلا زال والتوحيدُ مُعْتصِمٌ به تُزانُ به الدنيا ويخدمه الدهرُ[1]

وقوله –أيضا- في قصيدة أخرى :

خدمتْ رئاستَكَ السعودُ وأصبحتْ للفضل تحْسُدُ عَصْرَكَ الأعصارُ[2]

إنه القائد الذي تنشده الرعية، وهو مصدر فخرهم وسعادتهم ولكي يرسخ الشاعر هذه المعاني في نفس المتلقي كثف من التصوير فاستعان بأكثر من صورة استعارية في البيت الواحد مستخدما الاستعارة المكنية؛ إذ عمد في البيت الأول إلى تشخيص ذكر الممدوح والثناء عليه في المجالس وهو شيء معنوي، فجعله حيا يجري متنقلا بين الناس، كما ألحق به ذيلا يتعلق به الفخر الذي بدا بدوره في صورة إنسان يتمسك بذيل ذكر الممدوح، وفي ذلك تأكيد على اقتران الاعتزاز بالممدوح بالثناء عليه. وأصبح -عنده- دين التوحيد رجلا يعتصم بالممدوح ويمسك بيده، والدهر والسعادة عبدين وخادمين للممدوح يأتمران بأمره. وأضحت العصور أشخاصا تحسد عصره.
ومن المظاهر التي ركز عليها ابن حمديس لتشكيل صورة مثالية عن الممدوح : جيوشه رمز قوته وثبات حكمه وصلابته، وتعد الأسلحة من أهم موضوعات التصوير في هذا المجال، وكثيرا ما يبث فيها الحياة والحركة فتصافح، وتحصد وتلد وتسكر وتنتشق... إلخ :

فكم صافحتْ منها الحروبَ صفائحٌ وَفَتَّتْ بحصادِ الهام أوراقها الخضرُ[3]
تضعُ البيضُ منه سودَ المنايا بنكاحِ الحروب وهي ذكورُ[4]
وقد سكرت صعاد الخط حتى تأود كل لدن مستقيم
وما شربت سوى خمر التراقي ولا انتشقت سوى ورد الكلوم[5]

فالأمثلة السابقة -وغيرها- تثبت كلف ابن حمديس بتجسيم وتشخيص المعنى المجرد في صورة ملموسة تدرك بالحواس، وربما يعود السبب إلى ما أشار إليه مصطفى ناصف في قوله : «التشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز، وقد عزا إليه ريتشاردز الفضل في تجنب اندثار الدوافع الانفعالية وتبددها، لذلك يتميز من كل أسلوب

1) نفسه، ص 252.
2) نفسه، ص 255.
3) المصدر السابق، ص 241.
4) نفسه، ص 244.
5) نفسه، ص 389.

يراد به إحداث مفاجأة أو مخادعة، فضلا عن أساليب الشرود الذهني التي تفسد العاطفة. وأهم ما ينبغي أن يحرزه التجسيم الثبت ورسوخ الإطار العاطفي»[1] فالتشخيص يوفر المتعة الذهنية، وينقل عاطفة الشاعر كما هي والانفعال ذاته، أي بإطارهما دون نقصان، ودون احتمال نضوبهما أو ذوائهما.

وللاستعارة المكنية عند ابن حمد يس –أيضا- دور في التعبير عما يعتلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر الحب والحزن والألم الفرح والنشوة، من مثل ما نراه في قوله :

صَبٌّ يَذوبُ إلى لقاء مُذِيبِهِ   يَسْتَعْذِبُ الآلامَ مِن تَعْذِيبِهِ[2]

فقد استبطن شعور العاشق فرأى هذا الأخير جليدا يذوب بفعل نار الحبيبة، وقارب بين معنى الجليد الذائب والمحب حتى كاد يجعلهما ملتحمين، وكذلك الأمر بالنسبة للحبيبة والنار؛ أي أن الخضوع لسلطان الهوى سمة ملازمة للعاشق كملازمة صفة الذوبان للجليد عند تعرضه للحرارة، كما أن فعل الإخضاع –في المقابل- مرتبط بالحبيبة كارتباط فعل الإحراق والتذويب بالنار. فالشاعر لم يذكر المشبه به صراحة، وإنما أبقى على ما يدل عليه وهو الفعل "يذوب" واسم الفاعل "مذيب".

وفي الشطر الثاني من البيت نفسه يوظف الاستعارة المكنية، فشبه الآلام بالماء، وحذف لمشبه به (الماء) وأبقى على قرينة تدل عليه، وهو الفعل "يستعذب". ولا يخفى ما يثيره توظيف هذا الفعل من دهشة لدى القارئ لأنه جاء ليعبر عن معنى نقيض لمعناه الحقيقي، وفي هذا تجسيد لمفارقة تلذذ المحب بعذاب الحب.

وإذا سلط الشاعر الضوء في البيت السابق على الآثار النفسية للحب فإنه يصور أثاره الظاهرية في موضع آخر فيقول :

رأى عاذلي جسمي حديثا فرابه   و لم يَدْرِ أني رعيت به الحُبّا[3]

فقد صور وأشار في الشطر الأول إلى وجود تغير واضح على جسده من خلال تفعيل عنصر المفاجأة بتوظيف فعل "راب"، مما يطرح التساؤل حول سبب هذا التحول، ليأتي المبرر –مباشرة- في الشطر الثاني عن طريق استخدام الاستعارة المكنية؛ إذ استعار الشاعر لفظة رعيت من الغنم والمرعى المحذوفين وألزمها الحب والجسد لكي تعطي صورة مكثفة عن أثر الهوى في جسمه وما أحدثه فيه من هزال وشحوب، وهي استعارة مكنية مطلقة لأن الشاعر جردها من أية متعلقات.

ومثلما يجد في الاستعارة المكنية ملاذا ومتنفسا لأوجاعه؛ فإنه يراها فضاءً رحبا يتسع لمشاعر النشوة والفرح والتي تبلغ ذروتها في مجالس الشراب، لنستمع له وهو يصف الخمر :

1) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د،ط، د،ت، ص 136.

2) الديوان، ص 36.

3) المصدر السابق، ص 72.

يلاعبها الماءُ في مَزْجِهَا فيضحكها عن نُجومٍ منيره[1]

فقد اعترت الشاعر في مجلس الخمر أحاسيس اللذة والسرور فنفثها في صورة جميلة جعل الماء فيها والخمر أثناء تمازجهما عشيقان يمرحان ويضحكان تعبيرا عن انسجامهما واستساغتهما من طرف الشارب عند اجتماعهما، فحذف المشبه به "العشيق" و"العشيقة" وأبقى على صفة من صفاته : "لاعب" و"يضحك" على سبيل الاستعارة المكنية، وهي مجردة لأنها تضمنت ما يتلاءم مع المشبه؛ أي كلمة "مزجها".

والخمرة لها مفعول قوي على عقل الإنسان، تسكره وتوهمه بالفرح والسعادة، هذا ما جعل ابن حمديس يتصور الأسى يفر من جسم الإنسان بعد تناولها :

يفرُّ الأسى عن كلّ عضوٍ تحلّهُ فرارَ الجبانِ القلب عن مركز الذمرِ[2]

فهو يجسم الأسى كشخص يهرب خوفا من الخمر فحذف المشبه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه، وهو لفظة "يفر" على سبيل الاستعارة المكنية المرشحة. فالشاعر نفخ الروح في الأسى وهو شيء معنوي وألحق به صفة الفرار الملازمة للإنسان، للتعبير عن دور الخمر –عنده- في القضاء على الهموم والأحزان.

ولا ننسى ما أضافه إصرار الشاعر على ما يتعلق بالمشبه به – من خلال عبارة "فرار الجبان القلب عن مركز الذمر"- من تأكيد لوظيفة الاستعارة، وإبراز للمعنى المقصود. وهذا ما يعكس حجم معاناة الشاعر التي ولدت لديه رغبة شديدة في التخلص مما أوردته إياه من هموم وأشجان.

كما وظف الشاعر الاستعارة المكنية –أيضا- للتعبير عن موقفه من الزمان، فاستعار له صفات الغدر والكيد والجور والخيانة والعداء على نحو ما يتجلى في :

صقلّيةٌ كـاد الزمـــانُ بلادها و كانت على أهلِ الزّمانِ محارسا[3]

....

بِحُكمِ زمانٍ يا لَهُ كيفَ يحكمُ يُحَـــرّمُ أوطـــــاناً علينا فَتَحْــــــرُمُ[4]

....

هلْ أدامَ الزّمانُ وَصْلَ خليلٍ فَـــوَفَى و الـزّمـــانُ غيــرُ وفــيِّ[5]

....

دُفِعتُ ولم أمْلِكْ دفـاعَ مُلِمّةٍ إلى زَمَــنٍ في كـلّ حينٍ أُعـاركُـهْ[6]

---

1) نفسه، ص 189.

2) نفسه، ص 215.

3) المصدر السابق، ص 264.

4) نفسه، ص 367.

5) نفسه، ص 455.

6) نفسه، ص 315.

لقد حمّل الزمان –في البيت الأول- مسؤولية ضياع صقلية فشبهه بإنسان ماكر خدعها وأوقعها في حبائل الأعداء، وقد حذف المشبه به، وأبقى على قرينة تدل عليه وهي لفظة "كاد"، على سبيل الاستعارة المكنية.

فالزمان عنده في البيت الثاني حاكم جائر منعه من العودة إلى الوطن، فحذف المشبه به (الحاكم الجائر) وأبقى على ما يدل عليه : "يحكم" و"يحرم".

والزمان في البيت الثالث كالإنسان الخائن غير الوفي، لأنه دائم التفريق بين الأحباب والخلان، وقد ذكر الشاعر المشبه (الزمان) وحذف المشبه به (الإنسان) مع ترك سمة تدل عليه وهي "غير وفي" من قبيل الاستعارة المكنية، وهي ترشيحية لأن الشاعر أضاف إليها ما يتوافق مع المشبه به، ويتعلق الأمر بالألفاظ : "وصل خليل فوفى".

ويظهر الزمان في البيت الرابع على أنه عدو دائم الإغارة والعراك مع الشاعر، وفي ذلك إشارة إلى المآسي التي لا تفارقه والنكبات التي لا تبارحه.

وتؤكد هذه الاستعارات على أن الشاعر اتخذ موقفا عدائيا من الزمان، ليس بعدّه انطباعا عابرا أوجدته لحظة راهنة ما، وإنما بعدّه حقيقة عملت على ترسيخها الخطوب التي لا تنكّب عن طريقه برهة واحدة، هذا ما يثبت بأن استعمال شكل لغوي كما يقول سبنسر (SPENCER) «يبتعد عن الاستعمال العادي، لابد أن يصيب في نفس الكاتب قطبا عاطفيا معينا: كل تعبير لغوي ذو طابع شخصي هو انعكاس أيضا لحالة نفسية خاصة»(1)

والموقف نفسه تعكسه الاستعارات المكنية التي عبر بها عن الموت، فهو تارة حيوان مفترس يَثِبُ على الإنسان فينشب فيه مخالبه ليزهق روحه :

و إنّ المنيةَ من نَحْوها　　　عليك بأظفارها واثبهْ(2)

و تارة أخرى ثعبان يلدغ الأنام فيذيقهم المنايا :

رأيتُ الحِمامَ يبيدُ الأنامَ　　　ولَدْغَتُهُ ما لها راقيهْ(3)

ومرة ثالثة شخص بارع في رمي السهام يصوّبها نحو البشر فلا يخطئ إصابتهم :

هل أقالَ الحِمامُ عَثْرَةَ حيٍّ　　　أم عدا سهمُهُ فؤادَ رميِّ(4)

---

1) هوجو مونتين : الأسلوب والأسلوبية، تر : عبد اللطيف عبد الحليم، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع109، مارس/افريل 1986، ص42.

2) الديوان، ص 65.

3) نفسه، ص 453.

4) نفسه، ص 455.

وفي أخرى صياد ينصب الأشراك للبرايا في غفلة منهم :

نفوسُنَا بالرّجاءِ مُمْتَسَكَهْ   والموتُ للخلق ناصبٌ شَرَكَهْ[1]

وإذا جسّدت الاستعارة المكنية –عند ابن حمديس- الزمان والموت في شكل كائن خطير يتربص بالبشر فإنها تصورهما –أحيانا بخاصة في قصائد المدح– في شكل إنسان ضعيف، يهاب الممدوح وينقاد له، ويتصرف على مراده، مثلما يبدو في الأمثلة الآتية :

وزمانُكَ العاصي لغيرِكَ، طائعٌ   لك، طـــاعةَ المنقـــادِ للمقتـــادِ[2]

....

إنّ الزمـــانَ خديـــمُ دولتـــهِ   يُفْـني أعاديـــها وأنْ كثـــروا[3]

....

يُقَطِّبُ الموتُ خوفاً من لقائِهِمُ   ويضحكُ الثغرُ منهمْ عن سَنَا ثُغَرِ[4]

....

هابكَ المـــوتُ إذ رآك مِسَـــحًّا   بطلاً، لا يصـــولُ حيث تصـــولُ[5]

فالزمان بتقلبه يطيع الممدوح ويرضخ له، ويخدمه ويحقق له رغباته التي منها القضاء على الأعداء وإن كثر عددهم. أما الموت فيهاب الممدوح وجيشه ولا يعترض سبيلهما خوفا منهما.

والشاعر باستخدامه لهذا النمط من التصوير يحوّل عجز الإنسان أمام الزمن والموت على أرض الواقع إلى انتصار عليهما في الفن متوسلا بالاستعارة، حتى يعيد- بذلك- التوازن إلى نفسه، وينفس عن مكنوناته ورغباته اللاشعورية، فالعمل الفني كما يقول عز الدين إسماعيل : «تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم. وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات»[6]

ويمكن القول أن الاستخدام المكثف للاستعارة المكنية من قِبل ابن حمديس إنما هو تابع لطبيعته وشخصيته لكونه يميل إلى التأمل، والتفكير والاستغراق في حالاته النفسية.

2- الاستعارة التصريحية:

الاستعارة التصريحية هي التي يذكر فيه المشبه به من دون المشبه، «ولابد من وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي»[7]، وهي لا تتطلب من المتلقي جهدا في إدراك

1) المصدر السابق ، ص 474.

2) نفسه، ص 155.

3) نفسه، ص 219.

4) نفسه، ص 209.

5) نفسه، ص 361.

6) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط4، د، ت، ص40.

7) محمد مصطفى هدارة : في البلاغة العربية، دار العلوم، بيروت- لبنان، ط1، 1989، ص69.

عناصرها وألوانها، نظرا لنقل الصورة بمكوناتها وسماتها إلى المشبه به، مما يوضحها ويجليها، إلا أن كثافة الدلالة وخصوبتها مرتبطة بالمتعلقات الخاصة بالمشبه به أو المشبه.

والاستعارة التصريحية في ديوان ابن حمديس قليلة مقارنة بالاستعارة المكنية، ربما يعود السبب إلى ما ذكرناه من ميل ابن حمديس إلى التأمل والتفكير والاستغراق في حالاته النفسية. والاستعارة التصريحية -على قلتها- تظهر في الغزل والمدح أكثر من الموضوعات الأخرى، ومن أمثلتها :

قلمٌ يمشقُ في الطّعْنِ فَقُلْ   أمَحَا العيشَ أم الموتَ كَتَبْ(1)

فقد شبه السيف وهو يُجَرَّرُ في أجسام الأعداء محدثا جروحا عميقة وغائرة بقلم يمد حروف الكتابة، وقد صرح بالمشبه به (القلم) وحذف المشبه (السيف) على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة، إذ أورد ما يتلاءم مع المشبه به وهما الفعلان : "محا" و"كتب" والقرينة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي للقلم : شبه الجملة "في الطعن"، وهي قرينة لفظية.

ويركز في تصوير السيف في معرض حديثه عن آباء يحي بن تميم بن المعز على المظهر الخارجي فيشبهه بالورق :

إذا حاولوا قَضْبَ الجماجم جَرَّدوا   لها وَرَقاً يَنبتْنَ في النارِ أو قُضْبا(2)

حيث شبّه السيوف بالورق بجامع التماثل في الرقة والشكل العريض، وقد ذكر المشبه به المتمثل في "ورقا" وحذف المشبه به وهو "السيف" على سبيل الاستعارة التصريحية، وهي مطلقة لأن الشاعر قرن المشبه والمشبه به معا بما يقيدهما، وكأن القيدين يلغي أحدهما الآخر، وهذه القرائن هي : "قضب" و"جردوا" بالنسبة للمشبه و"ينبتن" بالنسبة للمشبه به.

ومن الاستعارات التصريحية في غرض المدح وصفه الواحد من خدم المعتمد بالسوذق(3) والقمري :

إذا طارَ منهم بالوصية سَوْذَقٌ   فذلك في إفصاحِ منطقه القمري(4)

فجعل الخادم من خدم الممدوح كالصقر في سرعته عندما ينقضّ على الفريسة، وجعله (الخادم) كطير القمري في حسن الصوت وجماله ذلك لأنه سريع في إيصال الوصايا والرسائل وأمين في نقلها، وقد حذف الشاعر المشبه (الخدم) وصرح بالمشبه به (السوذق والقمري) على سبيل الاستعارة التصريحية، وتشبيه الخدم بالطير (السوذق والقمري) فيه تأكيد على إصرارهم وحرصهم الشديد على أداء مهامهم، وتفانيهم في خدمة الملك،

1) الديوان، ص 71.

2) المصدر السابق، ص 75.

3) سوذق : الصقر أو الشاهين. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص461)

4) الديوان، ص 262.

فالطير يرمز عند العرب قديما –في جانب منه- إلى الإرادة القوية في بلوغ المراد، والسرعة في تحقيق الهدف، والاستعارة -هنا- مجردة لاحتوائها على متعلقات تخص المشبه وهي :"الوصية" و"إفصاح منطقه".

وعندما أراد أن يثمن قصيدة مدحية نظمها في الحسن بن علي ويعلي من شأنها وصفها بقوله :

خُذْها عَروسَ محافلٍ لا تُجْتلى إلا بحُلْي عـلاك فـوقَ تَريبِ[1]

لم يَخْـرُجِ الدُّرُّ الذي زِينَتْ به إلاّ بِغَوْصٍ في البحور قَريبِ[2]

إن مدحيته بألفاظها المنتقاة وعباراتها المنمقة، والمزخرفة جعله يشبهها – في البيت الأول- بالعروس في حفل زفافها، فعمد إلى حذف المشبه به (العروس). أما الجامع بين المدلولين فهو الجمال والتأنق والزينة. وتستمر الصورة في التنامي دلاليا فاستعار الشاعر الدر الذي تتزين به العروس وشبه به ألفاظ قصيدته لنفاستها وقيمتها التعبيرية. ولم يكتف الشاعر من المشبه به (الدر) فراح يؤكده بما يتوافق معه، ونقصد بذلك "الغوص في البحور"، على أن هذه العبارة هي في حد ذاتها استعارة تصريحية؛ إذ شبه موهبته التي يصدر عنها شعره بالبحور، لخصوبته وثرائه، فحذف المشبه (فكره) وأبقى على المشبه به (البحور)، أما القرينة التي تمنع المعنى الحقيقي هنا هي قرينة حالية تفهم من سياق الكلام.

ولما بلغ الثمانين من عمره أحس بضعف طبعه وفكره فشبههما بالروضة الذابلة فقال :

ذبلت من الآداب روضتي التي جُليت نضارتها على الروادِ[3]

خَفَتَ بريق شاعريته –في مرحلة الشيخوخة- وهزل فكريا وأدبيا مما دعاه إلى تشبيه قريحته بالروضة التي ذبلت وكانت من قبل نضرة متفتحة أزهارها. والقرينة التي منعت إرادة المعنى الحقيقي –هنا- هي كلمة "الآداب".

وإذا استخدم الروضة الذابلة لوصف قريحته عندما تقدم به السن فإنه استخدم الروضة التي تعبق بالروائح الزكية لوصف الحبيبة :

رَوْضَةٌ تَعْبَقُ نَشْراً ما لها غُمِسَتْ في ماء وَرْدٍ و مَلابْ[4] [5]

والاستعارة التصريحية تكمن في قوله : "رَوْضَةٌ تَعْبَقُ نَشْراً"؛ إذ ذكر المشبه به (روضة) وحذف المشبه (الحبيبة)، والجامع بين الطرفين : الجمال والرائحة الطيبة،

---

1) تريب : موضع القلادة من الصدر. (ابن منظور : لسان العرب، مادة ترب، ص424)

2) الديوان، ص 83.

3) المصدر السابق، ص137.

4) ملاب : ضرب من الطيب. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص844)

5) الديوان، ص84.

ويلاحظ أن الصورة في هذا البيت جاءت واضحة ومؤثرة حتى لنكاد نحس– عند قراءة البيت- بروائح طيبة من أصناف مختلفة تداعب أنوفنا، وتنعش نفوسنا، ذلك لأن الشاعر ألح على ذكر بعض متعلقات المشبه به، على شاكلة : تعبق، ورد، ملاب.

وغير بعيد عن عالم النبات، يشبه قد الحبيبة بالغصن، وخدها الأحمر بالشقيق وأناملها بالعنم :

رأى عـاذلي جســمي حديــثاً فرابه ولـم يـَدْرِ أنـي قد رعيـت به الحُـبّا

وكيف ونفسي تؤثـرُ الغصـنَ والنـقا[1] وتـهوى الشَقيقَ الغَضَّ والعَنَمَ[2] الرّطبا[3]

ويلجأ إلى الاستعارة التصريحية لوصف الخمرة وتأثيرها فيه :

وأشقرَ من خيل الدنانِ ركبتُهُ فأصبحَ بي في غاية السكر يجْمَحُ[4]

فقد صور الخمر فرسا ركبه ليحمله إلى مكان خال من الهموم والأحزان، فحذف المشبه (الخمر)، وصرح بالمشبه به (الأشقر من الخيل) على سبيل الاستعارة التصريحية المطلقة، لأن الشاعر ذكر الكلمتين "الدنان" و"السكر" المرتبطتين بالمشبه، كما أورد اللفظتين : "ركبته" و"يجمح" المتصلتين بالمشبه به.

إن جماليات الصورة الاستعارية عند ابن حمديس الصقلي تنشأ من التشخيص الذي يعمد فيه إلى إضفاء السمة الإنسانية على غير الإنسان، وكذلك التجسيد الذي يقدم المعنوي والمجرد في شكل ملموس، وتغلب على استعاراته الاستعارة المرشحة، كما تبرز الاستعارة المكنية لما تتميز به من جمال وعمق، ولتناسبها مع ميلة إلى التأمل والتفكير. كما يلاحظ ميل الشاعر –أحيانا- إلى تكثيف التصوير بتوظيف أكثر من استعارة في البيت الواحد. مما يؤكد سعيه الحثيث إلى التأثير في المتلقي، وإمتاعه، وتهذيب ذوقه و تطويع حسّه.

ج- الكناية :

تعد الكناية آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية وهي كما يقول عبد القاهر الجرجاني : «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»[5]؛ أي أنها لا تصرح بالمعنى المراد بشكل مباشر وإنما تشير إليه للمتلقي من خلال لفظ غير موضوع له في الأصل وبالتالي فهي تحمل معنيين، الأول قريب، ولا يكون المقصود في الغالب، والثاني بعيد وغالبا ما يكون المقصود. هذا الأخير لا يصل إليه المتلقي إلا بعد إعمال الفكر والعقل. مما يحقق المتعة واللذة عند اكتشافه.

1) النقا : العظم ذو المخ، وعظم العَضُد. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة نقا، ص4532)

2) العنم : شجر له ثمرة حمراء يشبه بها البنان المخضوب. (ينظر : نفسه، مادة عنم، ص3139)

3) الديوان، ص 72.

4) نفسه، ص123.

5) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 60.

ويبين عبد القاهر الجرجاني القيمة الفنية والدلالية للكناية فيقول : «أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح أن كل عاقل يعلم –إذا رجع إلى نفسه– أن إثبات الصفة بإثبات دليلها، و إيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غُفلاً. وذلك أنك لا تدعي الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط»[1] فهي أبلغ من التصريح لأنها تجعل المعنى أكثر بلاغة وتزيده توكيدا وإثباتا. لذلك استخدمها ابن حمديس في شعره.

1- الكناية عن الصفة :

الكناية عن الصفة هي الأكثر استخداما عند ابن حمد يس، وبخاصة في قصائد المدح حين يجتهد الشاعر في إبراز الصفات المثالية التي يتمتع بها الممدوح نحو ما نجده في قوله يمدح أبا يحي الحسن بن عل بن يحي :

كثيرُ وفودِ القَصْدِ لم تكفِ دِجلةٌ بساحَتِه للآكِلين شَرابا[2]

فعبارة "كثيرُ وفودِ القَصْدِ" كناية عن كرم الممدوح وجوده، وهذا هو المعنى البعيد الذي يرومه الشاعر، فالناس يتدفقون إليه طمعا في عطائه، ولأنه لا يرد السائل ولا يبخل بالمعروف. ويدعم الشاعر هذه الكناية بكناية أخرى مؤكدا من خلالها على عنصر الكثرة، وتتمثل في "لم تكفِ دِجلةٌ بساحَتِه للآكِلين شَرابا " فلكثرة الناس الذين تغص بهم ساحة قصره لا تكفيهم حتى مياه دجلة لإرواء عطشهم.

ويضيف سمة الرفعة والسمو إلى الكرم والجود من خلال توظيف الكناية فيقول :

فَرَفْعُ النجمِ في علياك خَفْضٌ وَفَيْضُ البَحْرِ في نُعماكَ رَشْحُ[3]

فقد توسّل بالكناية عن الصفة في الشطر الأول من هذا البيت لإبراز سمو الممدوح وعلو شأنه في أجلى صوره وأوضحها، فالممدوح أرقى من النجم الذي يعتبر رمزا للعلو والسمو، كما اعتمد عليها في الشطر الثاني مركزا على صفة الكرم التي بلغ بها أعلى المستويات، وتخطّى بها كل الحدود من خلال مقارنتها بالبحر الذي يعد قطرات ماء إذا ما قيس بها.

ويقول أيضا في قصيدة مدح بها أبا الحسن بن على بن يحي :

فهمُ همُ أُسْدُ الأسود براثناً وأرقّ أبناءِ الملوكِ نِعالا[4]

يصف الحياة المترفة والرغيدة التي يعيشها الممدوح والسلالة الحاكمة عن طريق "أرق أبناء الملوك نعالا" فهو لا يريد المعنى الحسي لرقة النعال؛ وإنما يريد تناسبها وتلاؤمها مع حياة القصور؛ لأن الملوك غير مضطرين للعمل وبذل جهد كبير يحتاج إلى نعال

1) الديوان، ص 64.

2) نفسه، ص 78.

3) المصدر السابق، ص 125.

4) نفسه، ص 353.

خشنة ومتينة، فهناك من يسهر على خدمتهم وقضاء حوائجهم. وحتى يرتفع الشاعر بالممدوح وآبائه إلى أعلى درجات الرفاهية والترف فضّلهم –في إطار الكناية- على كل أبناء الملوك المعروفين بهذه الصفة، وذلك عن طريق استخدام اسم التفضيل "أرق".

ويعبر عن صفة الدهاء والتخطيط في الحرب التي يتمتع بها الممدوح فيقول :

آراؤه في الرّوع أغْدى على أعدائِهِ من مُرْهَفَاتِ السّلاحْ[1]

فابن يحي قائد عظيم يخشاه الأعداء لما يتميز به من حنكة ودهاء في إعداد الخطط الحربية، وهذه الصفة لم يشأ الشاعر عرضها بكلام مباشر وإنما كساها برداء يحجب معناها، فلا يصل إليه المتلقي إلا بعد تمعن وتعمق في الفهم.

ويقول مادحا المعتمد بن عباد :

جاهدتَ في الرحمن حقّ جهـاده وجرى الملوكُ كما جريتَ فقصَّروا
فيبيتُ ناجودٌ[2] وعودٌ حولهتـم ويبيتُ حـولك شـزّبٌ[3] وَسَنَـوّرُ[4]

وتفـوحُ غاليـةٌ[5] بهـم وَذَريـرَةٌ[6] وهـما دمٌ في بـردتيـك وَعِثْيَـرُ[7] [8]

فابن حمديس يعقد مقارنة بين المعتمد وغيره من الملوك متوسلا بالكناية عن الصفة قصد إثبات تميزه وتفرده. فالملوك الآخرين "يبيتُ ناجودٌ وعودٌ حولهم" و"تفوحُ غاليةٌ بهم وذَريرَةٌ". وليس المقصود من هاتين العبارتين المعنى الحسي القريب؛ أي توسط الملوك كؤوس الخمر وآلات العود وتضمخهم بالطيب والمسك؛ وإنما كنّى بهما الشاعر عن اللهو والمجون ورقة العيش ولطافته. هذا عن بقية الملوك، أما الممدوح فيبيت حوله شزَّب و سَنَوَّر ، ويكسو الدم والعثير بردتيه، وفي ذلك كناية عن الجد والحرب والجهاد. وكأن الملوك لا تهمهم إلا أنفسهم، أما الممدوح فهمّه حماية الدين الإسلامي ورفع رايته.

ويقول في المعتمد أيضا :

ثنى توحيدُكَ التثليثَ منه يَعَضّ على يَدَيْ فَزِعٍ كظيمِ[9]

---

1) نفسه، ص118.

2) ناجود : الخمر. (ابن منظور : لسان العرب، مادة نجد، ص4349)

3) شزَّب : جمع : شازب أي الضامر اليابس من الناس وغيرهم، وأكثر ما يستعمل في الناس والخيل. (نفسه، مادة شزب، ص2255)

4) سَنَوَّر : جملة السلاح. (نفسه، مادة سنر، ص2117)

5) غالية : نوع من الطيب مركب من مسك وعنبر وعود ودهن..(ينظر : المرجع السابق، مادة غلا، ص3292،)

6) ذريرة : نوع من الطيب مجموع من أخلاط. (ينظر : نفسه، مادة ذرر، ص1494)

7) عِثْيَر : الغبار.(ينظر : نفسه، مادة عثر، ص2806)

8) الديوان، ص200.

9) نفسه، ص389.

يصور شعور الكفار عند انهزامهم أمام المعتمد في معركة الزلاقة[1] بإقليم بطليوس فيوظف عبارة "يعض على يدي" للتعبير عن حسرتهم الشديدة إثر انتصار المعتمد عليهم.

ويوظف الكناية ليصف ما أصاب جسمه من جراء الصبابة والعشق فيقول :

ما زالَ يَظْهَرُ كُلَّ يومٍ بي ضَنىً فلذاكَ عَنْ عَيْنِ الحِمامِ خَفيتُ[2]

حيث تكمن الكناية في قوله "فلذاكَ عَنْ عَيْنِ الحِمامِ خَفيتُ" وهي كناية عن صفة الهزال والنحول، فشدة الوجد والجوى نَحَّفت جسمه حتى أصبح لا يُرى من فرط الهزال.

وقد يلجأ إلى الكناية -أحيانا- بهدف عرض الصفات الحسية والمعنوية للحبيبة، ونختار من الصنف الأول قوله :

لَوْ هَفَا من أُذْنِها القُرْطُ على حبلِها من بُعْدِ مَهْواهُ لَطَاحْ[3]

فهذا البيت كناية عن صفة ظاهرية لدى الحبيبة وهي طول العنق، فمهوى قرطها المعلق في شحمة أذنها بعيدة نظرا لطول عنقها، وكلما بعد مهوى القرط كان الجيد أطول، مما يزيد المرأة جمالا ورشاقة. وننتقي من الصنف الثاني؛ أي الكنايات التي تتعلق بالأوصاف المعنوية للحبيبة البيت الآتي :

من ظَبيةٍ تنفرُ من ظِلّها وإن غدا الظلّ عليها وراحْ[4]

ففي قوله "ظبية تنفر من ظلها" كناية عن صفة الجفاء التي تميز الحبيبة، وهي السمة المعنوية الأبرز في غزل ابن حمد يس.

ويقول في الخمرة مستخدما الكناية :

وجاءنا السّاقي بصَحنٍ مُفْعَمٍ لو شاءَ أنْ يَسْبَحَ فيه لسَبَحْ[5]

فالشاعر يصف سعة وكبر وضخامة قدح الخمر الذي أتى به الساقي وامتلاءه عن آخره وذلك من خلال الكناية عن الصفة في قوله : "لو شاءَ أنْ يَسْبَحَ فيه لسَبَحْ"، ولا يخفى ما توحي به هذه الكناية من عشق في الخمر وتشوق شديد لشربها، وذلك لتركيزها على الكمية والحجم.

ولما كان لاغترابه أثر بالغ في حياته وشعره فإنه وظف الكناية – إضافة إلى أنماط

---

1) معركة الزلاقة إحدى أبرز المعارك الكبرى في التاريخ الإسلامي، وقعت يوم الجمعة، 12 رجب، سنة 479هـ، وفيها انتصرت جيوش المرابطين بمساندة جيش المعتمد بن عباد انتصارا ساحقا على قوات الملك القشتالي ألفونسو السادس. (ينظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان، ج5، ص29) .

2) الديوان، ص 93.

3) نفسه، ص 113.

4) المصدر السابق، ص 116.

5) نفسه، ص 106.

التصوير الأخرى- للتعبير عن موقفه منه، مثلما نلاحظه في قوله :

أنا مَنْ صاح به يومَ النّوى عن مغانيه غُرابٌ فاغْتَرَبْ[1]

البيت فيه كناية عن التشاؤم والتطير، فالغراب عند العرب نذير شؤم، ونعيبه –في البيت- أنذر بغربة الشاعر الدائمة منذ البداية. وهذه الكناية تعكس تبرّم الشاعر وشعوره بالوحدة في ديار المنتأى؛ إذ لا معين له ولا أنيس في غربته المستمرة التي أثقلت كاهله بالهموم. والصورة نفسها استخدمها الشاعر في أكثر من موضع في الديوان من مثل :

أشارَتْ وسُحبُ الدمعِ دائمةُ السّفْحِ بأنّ غرابَ البَيْنِ يَنْعَبُ في الصّبْحِ[2]

فالتعبير "غرابَ البَيْنِ يَنْعَبُ في الصّبْحِ" كناية عن التشاؤم، ونعيب الغراب عند الصبح أنبأ –في هذا البيت- بالفراق بين الشاعر وحبيبته.

ومن الكنايات عن الصفة قوله من قصيدة رثى بها ابن أخته :

نُحِرَتْ شؤوني بالبكاءِ عليه أمْ عُصِرَتْ مدامِعُها من الفِرْصادِ[3]

فقوله "نُحِرَتْ شؤوني" وأيضا : "عُصِرَتْ مدامِعُها من الفِرْصاد" كناية عن احمرار العين من شدة البكاء، فقد اختار النحر للإشارة إلى هذه الصفة لأن الدم المراق أحمر، كما اختار الفرصاد لأن لونه أحمر كذلك.

ويقول في القصيدة نفسها :

أوَلم يكن بقراطُ دونَ أبيكَ في داءٍ يُعَادُ لَهُ المريضُ عِدادِ[4]

ففي قوله : "أوَلم يكن بقراطُ دونَ أبيكَ في داءٍ"، كناية عن صفة المهارة في الطب التي يتمتع بها زوج أخته، فلكي يبرز هذه الصفة جعل زوج أخته أفضل من بقراط الطبيب اليوناني المشهور، ملمّحا بذلك إلى حتمية الموت، فعلى الرغم من براعة زوج أخته في الطب إلا أنه عجز عن إنقاذ ابنه من الموت.

ويقول من قصيدة رثى بها زوجته :

أين من عَمَّر اليبابَ، وجيلٌ لبسَ الدهرَ من جديسٍ وطسمِ

وجيوشٌ يُظِلُّ غابُ قَنَــاها أُسُدًا من حُمــاةِ عُرْبٍ وعجمِ[5]

حيث يطرح في هذين البيتين قضية الزوال والتناهي الوجودي قصد الاتعاظ فاستعان بالكناية في قوله : "غابُ قَنَاها" وهي كناية عن صفة الضخامة؛ أي أن التاريخ يشهد على أقوام وأمم عظيمة أبادتهم يد الردى على بكرة أبيهم إلا أن الهوى وتعاطي المتع والملذات – على اختلافها وتنوعها– يغشى على بصر الإنسان وبصيرته فيغفل عن الموت ويغيب هذا الأخير عن مراقبة عقله وشعوره وحساب نفسه.

---

1) المصدر السابق ، ص 71.

2) نفسه، ص 110.

3) نفسه، ص 134.

4) المصدر السابق، ص 136.

5) نفسه، ص420-421.

2- الكناية عن الموصوف :

لم يكتف ابن حمد يس بتوظيف الكناية عن الصفة –وإن كان استخدامه لها هو الغالب- بل استعمل – أيضا- الكناية عن الموصوف ولو بنسبة أقل، ومن أمثلتها ما جاء في القصيدة التي مدح بها الحسن بن علي بن يحي وذكر فيها انهزام عدو صقلية عام الديماس :

بنو الأصفرِ اصفرّت حذاراً وجوهُهُمْ فأيديهمُ من كل ما طلبــوا صِفــرُ
تنادَوْا كأسـراب القـطا في بلادهــمْ وكان لهم في كلّ قاصيـــةٍ نَفْـــرُ
ولمّا تنـــاهى جمعُهُـمْ ركبــوا بــه قَرَا[1] زاخِرِ الآذيّ[2] آفاقُهُ غُبــر[3]
تولّتْ جنـــودُ الله بالّريـــح حَـــرْبَهُمْ وليس لمخلوقٍ على حربها صبر
فكم من فريقٍ منهـمُ إذ تفـرقـــوا له غَرقٌ في زخرة الموج أو أسر
وظلّت سباعُ الماءِ وهي تنوشُـــهُمْ فلا شلو[4] منهم في ضريحٍ ولا قبرُ[5]

فقد تكاثفت هذه الكنايات، وساهمت في تصوير مشهد انهزام الأعداء، وتحطم أساطيلهم في عرض البحر. ففي البداية أشار إلى جنس هؤلاء الأعداء عن طريق عبارة "بنو الأصفر" وهي كناية عن موصوف، وهو -هنا- الرومان، وقبل أن يلخص أحداث الواقعة ارتأى تصوير حالتهم النفسية التي تطلبت منه توظيف الكناية عن الصفة الماثلة في قوله: "اصفرت وجوهُهُمْ" وهي كناية عن الخوف والرعب، وكذلك في قوله "فأيديهمُ من كل ما طلبوا صِفْرُ" كناية عن خيبة الأمل.

ويلجا إلى الكناية في معرض حديثه عن الهزيمة النكراء التي مني بها الكفار من خلال قوله : "جنودُ الله"، كناية عن موصوف وهم الملائكة الذين أيد بهم الله سبحانه وتعالى المسلمين فكان النصر حليفهم مصداقا لقوله عز وجل : « يا أيُّها الذِينَ آمَنُوا اذكُرُوا نِعْمَةَ الله عَلَيْكُمُ إذ جاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا و جُنودًا لمْ تَرَوْهَا، وَكَانَ الله بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا»[6].

ولم يتوقف عقاب الكفار عند هذا الحد بل نهشت "سباعُ الماءِ" جثث غرقاهم، وهي كناية عن موصوف يتمثل في أسماك القرش.

1) قرا : ظهر. (إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص732،)

2) الآذي : الموج الشديد. (نفسه، وص12)

3) غبر : جمع أغبر أي صار لونه كلون الغبار (نفسه، ص642)

4) شِلْو : العضو. (نفسه، ص492)

5) الديوان، ص249.

6) الأحزاب، آية 9.

وعندما عزّى ابن حمد يس أبا الحسن عليا في أبيه الأمير يحي بن تميم بن المعز توسل بالكناية للتخفيف من حزنه وألمه مهنئا إياه –في الوقت نفسه- بالولاية فقال :

ما أُغْمِدَ العَضْبُ حتى جُرِّدَ الذكرُ   ولا اختَفى قَمَرٌ حتى بدا قَمَرُ[1]

لقد جمع الشاعر بين التهنئة و التعزية، و هذا ما يدخل في ما أطلق عليه علماء البلاغة اسم الافتنان[2] فالشاعر كنّى عن والد أبي الحسن المتوفي بقوله "أُغْمِدَ العَضْبُ" في الشطر الأول، و"اختفى قَمَرُ" في الشطر الثاني، كما كنى عن أبي الحسن الأمير الجديد بقوله : "جُرِّدَ الذكرُ" في الشطر الأول، و"بدا قَمَرُ" في الشطر الثاني، وهي كلها كنايات عن موصوف. وقد قرن –كما هو ملاحظ –بين صورتين متضادتين في كل شطر، تشيران إلى مرحلتين مختلفتين من جهة، وتؤكدان على استمرارية الحكم الرشيد – من منظور الشاعر- من جهة أخرى. ويبدو أن هذه البنية التي اقتضاها الموقف الحاضر لم تتشكل إلا باعتماد الشاعر على تقنيتي : الطباق والتكرار.

ويقول في موضع آخر مادحا الشخص نفسه :

زِدْ زادك الله في صَوْن الهدى نَظَراً   إنّ الصليبَ ليشقى منك والصنمُ[3]

إنه يُكْبِرُ فيه رجاحة عقله ونفاذ بصيرته التي أعانته على تحقيق الهدف الأسمى المتمثل في حفظ الدين الإسلامي وحمايته من الكفر والكفار، وهذا ما جعل الممدوح مصدر شقاء ومعاناة للنصارى والوثنيين من أعداء الإسلام، واللذين كنّى عنهم الشاعر بالصليب والصنم على سبيل الكناية عن موصوف.

ويقول مفتخرا بقومه :

همُ المخرجونَ خبايا الجسومِ   إذا ضَرَبُوا بخبايا الغُمُودِ[4]

فالكناية عن موصوف جاءت في قوله : "خبايا الجسومِ" وقوله: "خبايا الغُمُودِ"، فقومه أبطال حروب يضربون أعداءهم بسيوفهم (خبايا الغُمُودِ) فيخرجون أحشاءهم (خبايا الجسومِ).

ويتكئ على الكناية في معرض حديثه عن الموت الذي يأتي على كل المخلوقات فيقول :

وَليسَ بِمَعصومٍ من الموْتِ مُخْدَرٌ   له غَضَبٌ يبدو بِحمْلاقَةِ[5] الغَضْبِ[6]

---

1) الديوان، ص220.

2) *الافتنان هو أن يفتن الشاعر فيأتي بفنين متضادين من فنون الشعر، في بيت واحد فأكثر، مثل النسيب والحماسة، والمديح والهجاء، والهناء والعزاء.* (ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرب،ج1، شرح: عصام شعيتو، دار الهلال،بيروت –لبنان،ط1، 1987، ص138)

3) الديوان، ص412.

4) المصدر السابق، ص130.

5) حملاقة العين : باطن أجفانها. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص229)

6) الديوان، ص 59.

فكلمة مُخْدَرٌ كناية عن موصوف "الأسد"، على اعتبار أن الأسد رمز للقوة والبطش، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه لا يسلم من الموت.

إن من يتتبع الكنايات عن موصوف في شعر ابن حمد يس يكتشف أن من آليات تشكيلها : الإشارة إلى الموصوف –إذا كان فئة أو طائفة- بالصفة المشتركة بين أفراد هذه الفئة أو الطائفة بكلمتي "أهل" و"بني" مثلما نلاحظه في الشواهد الآتية :

ويحتال من أهلِ القريضِ مُصَرِّفٌ يُهَادي القوافي في امتداحك قُرَّحا[1] [2]

....

وَكَسَتْ أسيافُه عاريةً ذُلَّ أهْلِ السبتِ أهلَ الأحدِ[3]

....

أعاربُ جدّوا في جِهادِ أعاجِمٍ خنازيرَ شَبّت حَرْبَها أُسُدٌ هُصُر
إذا قيل يا أهلَ الحفائظِ أقبلتْ مُلَبّيَةً فيها غَطارِفَةٌ[4] غُرٌّ[5]

....

فسيوفُ القيون[6]، أقْطَعُ منها بين أهل الهوى، سيوفُ الجفونِ[7]

....

لولاك يا ابن العزّ من يَعْرُبٍ لم تَلجِ الآمالُ بابَ النجاحْ
ولا تَلَقّى الفوزَ إذ سوهموا بنو القوافي من مُعَلّى القداحْ[8]

....

ونسورٍ تغتذي أحشاؤها من بني الهيجاء للقتلى لحودْ[9]
همامٌ صريحُ العزم سلّ سيوفَهُ فَذَبّتْ ضراباً عن خدور المحارمِ
تحلّ بنو الآمال منه بساحةٍ بها يَقِفُ الجبّارُ وِقْفَةَ واجمِ[10]

فعبارتا "أهل القريض" و"بنو القوافي" كناية عن الشعراء، لأن القريض هو الشعر، كما قد يعبر عن هذا الأخير بالقوافي، ونظم الشعر من اختصاص فئة الشعراء. أما "أهل السبت" و"أهل الأحد" فكناية عن اليهود والنصارى؛ لأن اليهود يجتمعون يوم السبت

---

1)قُرَّح : خالصة. (ينظر : إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص724)

2) الديوان، ص 126.

3) نفسه، ص 150.

4) غَطارِفَة : جمع غطريف أي السيد الكريم. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص655)

5) الديوان، ص251.

6) القيون : جمع قَيْن، الحداد. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص771)

7) الديوان، ص427.

8) المصدر السابق، ص110.

9) نفسه، ص165.

10) نفسه، ص395.

وهو يوم عطلة لديهم، وكذلك يوم الأحد بالنسبة للنصارى، فالممدوح أذل النصارى بجيوشه فألحقهم باليهود المعروفين بالجبن والذل. وأهل الحفائظ كناية عن العرب، على أساس أن أهل الحفائظ هم المحامون عن محارمهم الذابون عنها، وهي من أظهر صفات العرب وأشهرها، لذلك استخدمها الشاعر للدلالة عليهم. أما أهل الهوى فهم العشاق لأنهم أسيرون للهوى وخاضعون له، ومن أهم ما يوقعهم في حبائله : عيون المحبوب. ويعني الشاعر ببني الهيجاء المحاربون، لأنهم مسخرون لخوض الحروب والمعارك. ويفهم من "بني الآمال" الطموحون في نيل الحظوة عند الممدوح، وكسب عطائه.

ومن الآليات- كذلك إضافة إلى الآلية السابقة – الإشارة إلى الموصوف بأصله أو بما يحتويه ويتضمنه مقترنا بلفظة : "ابن" (بالمفرد أو الجمع، و المذكر أو المؤنث) مثلما يظهر في الأمثلة الآتية :

وَعَصْمٌ إذا اسْتَعْصَمْنَ في شاهقٍ رَقَتْ إليها بَناتُ الدّهْرِ في المرْتَقَى الصَّعْبِ[1]

....

هَاكَها بِنْتَ ضَميـرٍ أعْرَبَتْ عَنْ معاليكَ بألفاظٍ عِذابْ[2]

....

ونفيتُ الهمَّ ببنت الكـــر مِ ونَقْرِ العودِ، فلم يعـــدِ[3]

....

وابنُ السماءِ ينيرُ مَطْلَعُهُ فَيَسُرّ مَوْلِدُهُ بني الأرْضِ[4]

....

وقطوفُ اللهوِ من قطافـها دانياتٌ ببنيّـــاتِ الـدّنـانْ[5]

"بنات الدهر" كنّى بها الشاعر عن المصائب، فالدهر عند الإنسان العربي القديم هو مصدر مصائب الإنسان ونكباته، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذه النظرة في قوله تعالى: «وَقَالُوا مَا هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَاَ الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إلاَّ الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إلاَّ يَظُنُّونَ»[6]

والقصيدة التي مدح بها القائد المهيب بن عبد الحكم الصقلي هي "بنت ضمير" الشاعر، لأنها متولدة من صميم فكره وشعوره، وما اختياره لهذه الكناية إلا تعبيرا عن صدق إحساسه وعاطفته تجاه هذا القائد العظيم الذي يعتبر مثالا للوطنية الصقلية.

---

1) نفسه، ص60.

2) نفسه، ص86.

3) نفسه، ص168.

4) المصدر السابق، ص280.

5) نفسه، ص 439.

6) الجاثية، آية 24.

و"بنت الكرم" و"بنيات الدنان" كناية عن الخمرة، على اعتبار أنها مستخلصة من الكرم وهو العنب، وأنها توضع في الدن وهو الجرة التي تحفظ فيها، والخمرة هنا هي وسيلة الشاعر للتخلص من همومه وأحزانه.

أما "ابن السماء" فكناية عن الهلال، فهو يظهر في السماء بنوره، وينمو فيها شيئا فشيئا إلى أن يصبح بدرا، وكأنها أمه التي ترعاه حتى يكبر.

وهذه المعاني التي لوّحت بها الكنايات السابقة لم يعبر عنها الشاعر بتعبير مباشر وإنما جاءت مخفية ومستترة لا تدرك إلا بعد تمعن وتدبر، مما يحقق متعة الاكتشاف لدى المتلقي.

3- الصورة الحسية :

تقوم الصورة الحسية على إدراك الأشياء المحسوسة أو الوجدانية بواسطة الحواس الخمس (البصر والسمع والذوق والشم واللمس) ثم إعادة بناء هذه المحسوسات عن طريق ملكة الخيال، و«الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة»[1] ومن هنا يتم اكتشاف علاقات جديدة بين المحسوسات وبالتالي توليد صور مبتكرة ومبدعة «تنفذ إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين وهيأة مخصوصة ناقلة إحساس الشاعر اتجاه الأشياء، وانفعاله بها وتفاعله معها»[2]

وقد استفاد ابن حمديس كثيرًا في بناء صوره وتشكيلها من تجاربه السابقة ووظف كل حواسّه فتنوعت بناءً على ذلك صوره، فمنها ما هو بصري، ومنها ما هو سمعي أو ذوقي، ومنها ما يعتمد على حاسة اللمس أو الشم، فضلا عن تلك التي تتبادل فيها الحواس الوظائف فيما بينها وتتداخل وهو ما يسمى بـ "تراسل الحواس"

الصورة البصرية :

الصورة البصرية من أكثر الصور الحسية شيوعا وتأثيرًا، وهي «التشكيل الفني الذي يُظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر»[3] وتكمن أهميتها في تحفيز شعور المتلقي وتنشيط خياله الذي يتفاعل بها فيهيء في ذهنه صورًا متعدّدة وبمختلف التفاصيل فتبدو وكأنها ماثلة أمام عينيه.

---

1) محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ص29.

2) الأخضر عيكوس : الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة ، ع1، 1994،ص 77.

3) زيد بن محمد بن غانم الجهني : الصورة الفنية في المفضليات – أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، 1425هـ ، ص 203.

ومن خلال تتبع الصور المرئية في ديوان ابن حمديس، يتبين أنها تنقسم إلى : صور بصرية متحركة، وصور بصرية ساكنة، وصور بصرية لونية.

1- الصور البصرية المتحركة :

تعرف على أنها «نمط من الصور يجعل الحركة أساسا لتشكيل الصورة، بهدف بث الحيوية في النسيج الشعري»[1] والحركة تزيد الشعر إشعاعا وجمالا، وقد نوه عبد القاهر الجرجاني بهذا الدور في قوله عن الصورة التشبيهية : «مما يزداد به التشبيه دقة وسحرًا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات»[2]

وقد أدرك ابن حمديس بفضل تجاربه الخاصة، وثقافته، وموهبته الشعرية، والبيئات المختلفة التي عاش فيها ما للحركة من أهمية في نقل القيم الفنية الجمالية للواقع فبثها في الكثير من صورة على شاكلة قوله من قصيدة مدح بها الرشيد عبيد الله بن المعتمد :

كَمْ لَيْلَةٍ أشَرَقَ في جُنحِها ... بخضرم[3] الجيش إلال[4] الصباحْ
تسري بها عقبـان راياتِهِ ... مهتَـديَاتٍ بِنُجـومِ الرّمـاح
حوائِمًا تحسب في أُفْقِـهِ ... مَجـرّة الخَضـراءِ مَـاءً قـراحْ
كأنها والرّيحُ تَهْفُـو بها ... قلـوبُ أعـدائِك يومَ الكْـفـاحْ[5]

تطفح هذه الأبيات بصور مفعمة بالحركة تجسد مشهد جيش الممدوح الضخم وهو يسري في الليلة الحالكة، ومنظر الرّايات التي يحملها الجنود وهي تخفق في الجو. فالصور اعتمدت على عناصر ندركها بالبصر وتتضمن في صميمها عامل الحركة.

تبدأ الأبيات بكم الخبرية التي تفيد التكثير والمبالغة، وقد جاءت معبرة عن الحركة إذ أفادت كثرة تحرك الجيش وإغاراته ، والبحر الذي شبه به الجيش عن طريق لفظة "خضرم" متحرك بطبيعته نتيجة لتعاقب أمواجه، والجيش بتنقلاته يملأ الليل الهادئ بالحركة، والفعل "تسري" الذي يعني السير ليلا يعبر عن الحركة، والعقبان ترمز هنا إلى الطيران وهو حركة، والرّايات التي تشير إلى الجيش تتحرك نحو هدفها مستهدية بنجوم الرماح، واسم الفاعل "حوائم" يصف حركة الرايات وهي ترفرف، والريح تتسم بالحركة وهي تهفو بالرايات أي تحركها فتخفق بشدّة كقلوب الأعداء المرتعبين من جيش الممدوح في ساحة الوغى، والقلب –في حدّ ذاته– لا يتوقف عن الحركة إلا عند وفاة صاحبه، علاوة على تسارع حركته وضرباته عند الخوف، ويوم الكفاح مليء بالحركة

---

1) فوزي خضر : عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، د.ط، 2004، ص 188.

2) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص164.

3) خضرم : الكثير الواسع من كل شيء. (ابن منظور : لسان العرب، مادة خضرم، ص1186)

4) إلال : لمعان (نفسه، مادة ألل، ص111)

5) الديوان، ص 109.

الناتجة عن الضرب والكر والفر، فالمشهد كله ينبض بالحركة سواء في مجمله أو تفاصيله.

ومن الصور الحركية عند ابن حمديس قوله يصف ساقية ماء مستديرة في بستان، والندامى على جوانبها متقابلون، بحيث يضع ساقيهم لمن أراد أن يسقيه منهم في مائها زجاجة مضمنة خمرا، فيجري بها الماء إلى يده فيتناولها و يشرب ما فيها ويرسلها في الماء بعد ذلك فتعود إلى يد الساقي من ناحية أخرى :

وساقيَةٍ تسْقي النّدَامَي بمدّها كؤوسًا من الصّهباءِ طاغيةَ السكـرِ
يعوّمُ فيــها كـلّ جـام[1] كأنّما تَضمّنَ روح الشمس في جسد البدرِ
إذا قصدتْ منّا نديمًا زجـاجـةٌ تنــاولـها رفــقا بأنملــه العـشـــرِ
فيشربُ منها سكــرةً عِنَبيّـةً تنوّمُ عَيْنَ الصحـو منــه وما يدري
ويُرْسِلُها في مائها فيُعيـدهَا إلى راحتى ساقٍ على حكمـه تجري
كأنّا على شطّ الخليج مدائــنٌ تسـافرُ فيـما بينـنا سُفـُـنُ الخمــرِ[2]

تنبني هذه الأبيات في الأساس على مبدأ الحركة لأنها تعبر عن مظاهر اللهو والمجون والتطرف في اللذة في عصر الشاعر وبيئته، وقد لعبت الأفعال فيها دورًا رئيسا في تشكيل الصورة الكلية بمختلف أبعادها وظلالها فجاءت واضحة المعالم بيّنة الخطوط، تشع بالحركة والحياة، فأصبح المشهد الموصوف وكأنه ماثل أمامنا دون شوائب، من هذه الأفعال : تسقي، يعوَّمُ، قصدتْ، تناولها، يرسلها - يعيدها، تجري، تسافر، وهي ترسم في أغلبها حركة الذهاب والإياب المتكررة لقناني الخمر بين الساقي والندماء على صفحة الماء وما يصحب ذلك من حركات الإمساك والإرسال إضافة إلى حركة الشرب نفسها، فضلا عن الحركة التي تميز المكان بصفة عامة باعتباره مكان لهو ومرح.

ومن الصور التي تقوم على الحركة قوله يصف الرّاقصاتِ :

وَسُودِ الذّوائبِ[3] يسْحَبْنَـها كَسَعْيِ الأساودِ[4] فوْقَ الكَثيبِ
تَوافَـقُ بالـرَّقْص أقـدامُهــنْ يَطــأْنَ بها نَغمـاتِ الذنـــوبِ
يُشِــرنَ إلى كـــلِّ عُضـــو بما يَحُلّ به في الهوى من كُــروبِ
بَسَطْنا لها – وهي مثلُ الغصونِ تميسُ بهَبِّ الصّبا والجنــوبِ-
على الأرض منّا خُدودَ الوجـوه وبين الضلوع خُـدودَ القلـوبِ[5]

---

1) جام :قدح الشراب. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص149)

2) الديوان، ص 196-197.

3) الذوائب : جمع ذؤابة، أعلى الشيء. (ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ذأب، ص1480)

4) أساود : جمع أسود : العظيم من الحيات (ينظر : نفسه، مادة سود، ص2142)

5) الديوان، ص 41.

فالشاعر يرسم لنا مشهد الرّاقصات في صورة مركبة تتعدّد فيها الحركات وتمتد - في الوقت نفسه– فهن يقمن بحركات مختلفة تتقاطع فيما بينها و تتكرر بالتزامن مع الإيقاع و الموسيقى ، إذ تتمايلن كأغصان الشجر حين تهب عليها الرياح، و يسحبن شعورهن فتبدو كأفاع تزحف على كثبان الرّمال ، و يحركن أقدامهن بحركات منسجمة و متوافقة ، مع إشارتهن بالأصبع إلى كل عضو وما يحدثه فيه العشق و الهوى.

و يقول في وصف يوم ماطِر:

يومٌ كأنّ القَطْرَ فيـه لؤلؤٌ   يَنْظِمُ للرّوض عُقودًا وَوُشـحْ

يَقْدَحُ نـارًا من زنـادِ برقهِ   ويُطْفِئُ الغيثُ سَريعًا ما قدحْ [1]

فقد شبّه الشاعر –في البيت الأول– في صورة بصرية متحركة حبات المطر من حيث شكلها وتتابعها ومنظرها على الأزهار والنباتات بلؤلؤ تنظم به قلائد تُزّين بها الرياض وتوشح، فيمكن أن نتصور حركات متكررة لشخص ينظم اللآليء ويرصّف اللؤلؤة إثر الأخرى في خيط أو شريط حتى يكتمل العقد أو الوشاح، وقد قوّى الحركة وكثفها استخدام صيغة الجمع في "عقود" و"وشح"، إضافة إلى استعمال نوعين من الحُلي.

ويستمر –في البيت الثاني– في إيراد خصائص هذا اليوم عن طريق استعراض مشهد البرق وهو يلمع ويختفي، من خلال صورة بصرية متحركة ترتفع إلى مستوى راق من الإبداع والجمال، وتتشكل هذه الصورة من حركتين متناقضتين ومتعاقبتين يجسدهما الفعلان "يقدح" و"يطفئ" المتضادان في المعنى، فقد شبه هذا اليوم بشخص يحاول مرارا إشعال النار لكن المطر لا يلبث أن يطفئها، وقد أضفى الفعلان المضارعان المذكوران الاستمرارية والامتداد على الحركة فيما أمدتها كلمة "سريعا" القوة والسرعة.

2- الصورة البصرية الساكنة :

نجد إلى جانب الصورة الحركية الصورة الساكنة وهي «تلك التي تهدف إلى تثبيت اللحظة الزمنية وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف. إن الصورة الجامدة، والحال هذه، تصبح شديدة الشبه بلوحة الرسام أو تمثال النحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن»[2]

وفي شعر ابن حمديس الكثير من الصور البصرية الساكنة، ومن ذلك قوله متذكرا يوم دفن جدّه :

تَبَّركتِ الأيدي بتسوية الثّرى   على جَبلٍ راسي الأناةِ على هَضْبِ[3]

فحِلْمُ جدّه ووقاره ورصانته أشبه بالجبل الذي يتسم بالثبات والصلابة والشموخ، ومن مظاهر الجمود –في هذه الصورة– سكون جسم جدّه بعدما غادرته روحه، إضافة إلى ما

---

1) المصدر السابق ، ص 105.

2) وحيد صبحي كبابة : الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا ، 1999، ص 185.

3) الديوان، ص61.

يميّز جو الدفْن مع هدوء وصمت بما يقتضيه الموقف من خشوع وتدّبر في حياة الإنسان ومصيره، وكذلك ما يوحي به المكان من خواء وموت لأنه وعاء الأجساد بعد الوفاة.

ويقول متغزلا :

فالرّمح قدٌّ، والخدِاعُ تَدَلّلٌ والسَّيفُ لَحْظٌ ، والنِجادُ[1] وِشاحُ[2]

ففي البيت ثلاث صور بصرية ساكنة، تتمثل في تشبيه قدّ الحبيبة بالرّمح، والجفن بالسيف، والوشاح بالنجاد ويبدو واضحا أن وجه الشبه بين أطراف التشبيه –هنا– قائم على العناصر البصرية الساكنة، وهي –على الترتيب– الضمور، والحدّة، والالتفاف والزخرفة، فالغرض من هذه الصور : التعبير عن ضمور خصر الحبيبة وهي سمة جمالية فيها، وعن حدّة جفونها ونفاذيتها في قلوب المحبين، وكذا زخرفة الوشاح الملتف على خصرها مما زاد في جاذبيتها، وكلها صفات قارة وثابتة في الموصوف. وقد ساهم خلو البيت من الأفعال في إضفاء عنصر السكون على الصورة وتجريدها من الحركة، مما ركز الأهمية في مظاهر الجمال ومواطنه، وفي ذلك إرضاء لغريزة حب الجمال وإشباع لها.

ومنه قوله في مدح ابن يحي :

منْ صَوْنُهُ قُفْلٌ لكلّ مدينةٍ فإذا عَصَتْهُ فسيفُه المِفْتاحُ[3]

فدفاعه عن مدن إمارته من الغزو والعدوان كالقفل لها، والقفل يدل على الثبات والصلابة، وفي المقابل يغدو سيفه مفتاحا لكل مدينة عزفت عن طاعته، وعنصر الجمود الماثل في الصورتين يُبرز قيمة الدور الذي يقوم به الممدوح وهو حماية المسلمين ونشر الدين الإسلامي.

ويصف القمر فيقول :

وقدْ محا صِبْغَ الدّياجي قمَرٌ دينارُهُ في كَفّةَ الغَرْبِ رَجحْ[4]

من خلال انفعاله بمشهد القمر رسم صورة بصرية ساكنة حين شبه القمر وهو مستقر في غرب السماء بدينار مالت به كفة الغرب، من منطلق تشبيه الشرق والغرب بكتفي الميزان، وهذه الصورة اضطلعت بتحديد الموقع والشكل الخارجي.

3- الصورة البصرية اللونية :

إن أهم ما تعتمد عليه الصورة الشعرية هو اللون باعتباره «أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم»[5]

1) نِجادُ السيف : حمائله. (ابن منظور : لسان العرب، مادة نجد، ص4347)

2) الديوان، ص 120.

3) المصدر السابق، ص 122

4) نفسه، ص 106

5) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 127.

وقد اهتم به الشعراء قديما وحديثا حتى أصبح ملمحًا أسلوبيا بارزا في الخطاب الشعري وعلامة على اللغة الشعرية، ولعل هذا ما دفع ببيير جيرو إلى القول : «يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها ، وبعطائها التعبيري، فمن ذلك مثلا : "الألوان" إنها، كما يقال، تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدّة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالا»[1]

والألوان تكتسي أهمية بالغة في الخطاب الشعري من حيث فاعليتها فيه و قدرتها على إنتاج الدلالة بما في ذلك ما تحمله من دلالات نفسية «فاستخدام الشعراء للألوان لم يقف عند حد تخطيط الصورة أو إبرازها بالشكل الذي يحقق لها اللون، وإنما كان الدّافع لذلك ...هو جعل هذه الصورة محفوظة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها ، تضفي عليها الألوان ميزة ربما كانت تفتقر إليها قبل الإضافة»[2]

وقد نالت الصورة اللونية حظا وافرا في شعر ابن حمديس فأضافت بعدا جماليا على لغته الشعرية، وساهمت في إبداع الدلالة، وعبّرت عما يجول في نفسه وخاطره، وقد وظفها في مختلف الموضوعات بخاصة في وصف الخمرة، والحرب وما يتعلق بها، ووصف المرأة والطبيعة والخيول، ومنها قوله في قصيدة مدح بها المعتمد بن عباد :

ورحلتَ في جَوْن القتام[3] عرمرم[4]   و كأنّه ليل بوجهك مقمـــرُ
وفوارس يَحْمرّ منْ ضرب الطلا   بأكفّهم وَرَقُ الحديد الأخضرُ
ويلٌ لِحِصْنٍ لبيــطَ من يـومٍ على   جَنَبَاتِهِ يجري النجيعُ الأحمرُ
والروعُ تَثْقُلُ بالـردى ساعـاتُهُ   وتخفّ بالأبطال فيه الضُّمـرُ
يُثْنَى النهــار بـه على أعْقــابِهِ   حتى كأنّ الشمس فيه تُكَوّرُ[5]
والنّقْـعُ فيـه دُجُنــّةٌ لا تنجــلي   والصبحُ منه ملاءةٌ لا تُنْشَرُ[6]

يطغى على معاني هذه الأبيات اللونان الأسود والأحمر بإيحاءاتهما وظلالهما، فقد ألح عليهما الشاعر –بخاصة اللون الأسود– سواء بذكرهما صراحة أو بإيراد ما يدل عليهما، فعلاوة على الجون للون الأسود جاء بالقتام، والليل، وتكور، والنقع ، ودجنة، وكلها ألفاظ تعطي اللون الأسود، وذكر غير : يحمر وأحمر: النجيع وهو الدم المائل إلى السواد. والتركيز على هذين اللونين يشير إلى أنهما يثيران لدى الشاعر مشاعر وأحاسيس أراد أن يعبر عنها بالصور اللونية، فالسواد يرمز إلى الرعب، والفزع،

---

1) بيير جيرو : الأسلوبية، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا ، ط2، 1994، ص 17.

2) نوري حمودي القيسي : الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، مجلة الأقلام العراقية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد- العراق، السنة الخامسة، ج11، 1969، ص 67.

3) القتام : الغبار.(ابن منظور : لسان العرب، مادة قتم، ص3531)

4) عرمرم : جيش عرمرم : كثير.(نفسه، مادة عرم، ص2914)

5) كُوِّرَت الشمس : جُمِعَ ضوءها ولُفَّ كما تُلَفّ العمامة. (نفسه، مادة كور، ص3953)

6) الديوان، ص 198-199.

والمجهول والموت، ويوحي اللون الأحمر بالخطر والأذى والألم والموت، وكلها معاني مرتبطة بالحرب. وخوض الممدوح –من هذا المنطلق- لغمار السواد واختراقه له، وكذا توليده للون الأحمر وإشاعته له من خلال صرع الأعداء يدل على شجاعته وقوته وحنكته في الحروب والمعارك.

ويستخدم اللون لتصوير حالة أعداء الحسن بن علي وهم يجرون أذيال الهزيمة بقوله :

بنو الأصْفر اصفرّتْ حذارًا وجوههُمْ   فأيدهمُ من كل ما طلبوا صِفْرُ[1]

فكلمة "الأصفر" تحدد جنس الأعداء بالإشارة إلى لون بشرتهم، في حين يعبّر الفعل "اصفرت" عن الفزع والخوف الذي انتابهم قبل ملاقاة الممدوح وجيشه، إذ يعتبر اصفرار الوجه من علامات الإحساس بالخوف.

ويصف الدّرع مركزًا على لونها فيقول :

تروقكَ منها زُرْقَةٌ فكأنها   سماءٌ بَدتْ للعينِ في رونق الصحو[2]

فقد شبه الدّرع في زرقتها وانسيابها ولمعانها بالسماء الصافية.

ويستعين باللون الأخضر للدلالة على الخصب والعيش الرغيد فيقول :

فسحابُ الجودِ وكّاف[3] الحيا   ومراد العيش مُخْضَرُّ النّواحْ[4]

فإغداق الممدوح العطاء على الرعية كمطر بعث الخضرة والنماء في حياتهم فعمّها الرّخاء والخير.

وفي موضع آخر يستخدم اللون الأسود للدلالة على الحزن العميق :

فغاروا أفُولَ الشّهْبِ في حُفَرِ البلى   وأبْقوا على الدُّنيا سَوادَ الغياهْبِ[5] [6]

يندب الشاعر قومه الذين سَقطوا في سبيل الدفاع عن وطنهم والذين بهلاكهم فقد الشاعر الأمل في تحرر بلده، فأحسّ بحزن شديد واسودت الدّنيا في عينيه. ولم ينحصر اللون الأسود في كلمة "سواد" وإنما ساهمت في إعطائه الألفاظ : "غاروا" و"أفول" و"حفر" و"الغياهب"، مما كثّف دلالات الحزن وعمّقها.

ومن الصور اللونية قوله في الخمرة :

وَكَمْ مِنْ كميْتِ اللون تَحْسَبُ كأْسَها   لها شَفَةٌ لَعْسَاءُ ذاتُ لمًى عَذْبِ[7]

---

1) المصدر السابق ، ص 249.

2) نفسه، ص 452.

3) وكّاف : صيغة مبالغة من الفعل وَكَفَ، ووَكَفَ المطر وغيره : سال وقطر قليلا قليلا. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص1054)

4)الديوان، ص 113.

5) الغياهب : جمع غيهب، الظلمة. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص665)

6) الديوان، ص 58.

7) نفسه، ص47.

استعمل مفردتين دالتين على لون مزيج بين السواد والحمرة، وهما : "كميت" و"لعساء"، واللفظة الأولى تصف لون الخمرة في حدّ ذاتها، في حين تشير اللفظة الثانية إلى لون الكأس بعد امتلائها بالخمرة وتلونها بلونها، فالكأس المملوءة بالخمرة ذات اللون الأحمر المائل إلى السواد أثارت لديه الإحساس بالنشوة واللذة فأضفى عليها صفة إنسانية تتمثل في الشفة اللعساء ذات اللمى العذب، واللعس في شفة المرأة سمة محبوبة لدى الإنسان العربي القديم، ومن عوامل الإثارة.

ويقول في الخمرة أيضا :

وَوَرْديّةٍ في اللوْن والفَوحِ شُعشِعَتْ[1] فأبدت نجومًا في شُعاع من الشمسِ[2]

إن طبيعة لون الخمر ورائحتها الزكية جعلتاه يشبهها بالورد في اللون والرّائحة، كما أن شكلها بعد مزجها بالماء أو حى له بتشبيه لونها بشعاع الشمس وحبابها بالنجوم.

ومن الصور البصرية اللونية قوله :

وَيح قلبٍ ضاقَ من أسهمها عن جراحٍ وقعها فوق جـراحْ

مـا أرى دمعيَ إلاَ دَمَـــهـا ربّما احمرّ على خـدّي وسـاحْ[3]

فهو يتخيل دموع الوجد والصبابة دماءً تتقطر من جراح قلبه، ويتصور – بناء على ذلك– احمرار الخد من هذه الدماء، فاللون الأحمر – هنا – يرمز إلى الألم والعذاب.

ويقول في وصف عيون الحوارء :

من كلّ حوراءَ لم تُخْذَلْ لواحظُها في الفتكِ مُذ نَصَرتْها فَتْكةُ النّظر[4]

فالعين الحوراء ما اشتد بياض بياضها وسواد سوادها، والحَور سمة جمالية في المرأة، فنظراتها فاتكة وقاتلة، وتعود جاذبيتها إلى كون اللون الأبيض – والذي يبرز أكثر مع اللون الأسود – رمزًا للصفاء والطهارة والنقاوة.

ويقول في ليلة شديدة الظلمة :

وليلةٍ حالكةِ الإزارِ مَدّتْ جناحاً كسوادِ القارِ[5]

تعتمد هذه الصورة في تشكيلها على اللون الأسود، لأنها في وصف ليلة من الليالي، إذ شبهها بالستار الشديد السواد، كما ألحق بها صفة لازمة للطيور وهي الجناح، وهو هنا جناح أسود يبدو وكأنه مصبوغ بالطلاء الأسود.

---

1) شُعْشِعَت : مُزِجت بقليل من الماء. (إبراهيم أنيس وآخرون : نفسه، ص485)

2) الديوان، ص266.

3) المصدر السابق، ص112.

4) نفسه، ص207.

5) نفسه، ص192.

ويصف الزرافة مستخدما التصوير بالألوان فيقول :

كأنّ الخطوطَ البيضَ والصّفْرَ أشبهتْ على جسمها ترصيعَ عاجٍ بصندلِ[1] [2]

فقد شبه الخطوط البيض والصفر على جسم الزرافة بعاج مرصّع بخشب الصندل الأصفر.

والشاعر مولع بالخيل، خبير بها، لذلك نجده – في الكثير من الأحيان– يرسم صورًا تمس مختلف صفاتها، منها ما يتعلق بألوانها كقوله في فرس أسود :

وأقَبَّ[3] كاليَعْسوبِ تَرْكَبُ مَتْنَهُ فرُكوبُ مَتْنِ البَحْرِ دَونَ رُكوبِهِ

مُتَقَمِّصٌ لَوْنًا كأَنَّ سوادَهُ غَمِسَ الغُرابُ الجوْنَ في غِرْبيبه[4]

يذكر الشاعر الغراب، وهو علامة ذات شخصية لونية، فينتزع منه أبرز صفاته وهي لونه شديد السواد ويسبغه على الفرس لإبراز لونه، وتقديمه في أوضح صورة.

ويقول في فرس يميل لونه إلى الاصفرار :

ومزعفرٍ لونَ القميص بِشُقْرَةٍ كالرّيح تعصفُ في التهاب البارقِ[5]

تَصوَّر الفرسَ يرتدي قميصًا يأخذ لونه من الأحمر والأصفر، كما تهيأ له وكأنه برق في سرعته ولونه.

الصورة السمعية :

إن الإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسة البصر وإنما يمكن تلقي الصور وتذوقها عن طريق حواس أخرى نظرًا لما لها من أثر في تحقيق أغراض الشاعر ومقاصده، من هذه الحواس : حاسة السمع، وهي « تتمتع بإمكانية عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه. تبدو في النص من خلال ذكر الأفعال الدالة على التكلم والاستماع مثل (قلت، تكلمت، غنيت، استمعت، أصغيت...) أو الألفاظ الدّالة على ذكر صوت سواء أكان هادئا أم صاخبا»[6]

وقد أفاد ابن حمديس من الطاقة الإيحائية التي توفرها الصورة السمعية فوظفها حسب مقتضيات تجربته الشعرية، هذه الأخيرة تتطلب أحيانا صورًا سمعية هامسة وأحيانا أخرى صورًا سمعية صاخبة، ومن أمثلة الصنف الأول قوله :

نَعُوذُ من الشيطان بالله إنَهُ يُوَسْوِسُ في أُذُنِ القَلْبِ[7]

---

1) صندل : شجر خشبه طيب الرائحة يظهر طيبها بالدلك أو بالإحراق. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص525)

2) الديوان، ص 346.

3) أقبَّ : من الخيل الضامر البطن. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة قبب، ص3507)

4) الديوان، ص 38.

5) نفسه، ص 307.

6) شيماء عثمان محمد : الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، جامعة البصرة، مج 36، العدد 1، 2011، ص75.

7) الديوان، ص 88.

فحديث الشيطان خفي لا يسمعه الإنسان بأذنه لذلك جعل الشاعر للقلب أذنًا تأتيه من خلالها وساوس الشيطان وإغراءاته بارتكاب المعاصي.

ويقول في وصف نهر :

جريحٌ بأطرافِ الحصى كلّما جرى عليها شكا أوجاعَهُ بخريرهِ[1]

فالشاعر –في هذا البيت– يرسم صورة تقوم على الخرق الدلالي من خلال تركيب ألفاظ لا تجتمع في العرف اللغوي، فالنهر مجروح بالحصى، وما خريره وصوته الخافت إلا شكاوى من آلام الجراح وأوجاعها.

ويقول في رثاء جوهرة :

يا دُولةَ الوصلِ إن ولّيتِ عن بصري فالقلبُ يقرأ في صُحْفِ الأسى سمَرَكْ[2]

جو السمر يتَخلله الصخب، لكن جوهرة قضت نحبها فلم يبق سوى صدى صوتها في ذهنه، فغدت الصورة السمعية المهموسة والهادئة هي الأقدر على نقل انفعالاته وعواطفه أثناء استرجاعه لذكرياته معها، والتعبير عن حسرته وحزنه الشديد على فقدها، وتتجلى هذه الصورة في قوله : "فالقلب يقرأ في صُحْفِ الأسى سَمَرَكْ"، فموقف استحضار الذكريات السعيدة وما يصاحبه من انفعالات متصادمة ومتناقضة جعله يشبه القلب وهو مركز الانفعال بإنسان يقرأ أحداث السمر المدونة على صحف الأسى.

ومنه قوله يرثي القائد الحسن بن حمدون الصنهاجي :

إذا المَلْكُ ناجاه بوَحْيٍ إشارة رأيتَ له نَهْضَ العقابِ المُحرَّمِ[3]

فقد استعان بالصورة السمعية الماثلة في قوله : "إذا المَلْكُ ناجاه بوَحْيٍ إشارة" ليبين طبيعة العلاقة بين القائد والخليفة ومدى وفائه وولائه له، فالخليفة لا يحتاج إلى رفع الصوت أو التفصيل في الكلام في تعامله مع قائده وإنما يكفي الإيحاء والتلميح حتى تراه مسرعا في تلبية طلبه.

ونذكر من الصور السمعية الصاخبة قوله في وصف آلة العود :

نَبَضَتْ دقاقُ عروقٍ فكأنها في النقْر أَلْسِنةٌ عليه فصاحُ[4]

إن مداعبة القينة لأوتار العود وَلّدت موسيقى جميلة أسرت المستمعين وحملتهم على التفاعل والتناغم معها، بما في ذلك الشاعر الذي أدّى به طربه وتجاوبه مع الإيقاع إلى مدّ العود بسمة إنسانية تميز الإنسان عن باقي المخلوقات وهي النطق.

ويقول في القصيدة نفسها موظفا عنصر الصوت في تشكيل الصورة :

طَوّقْتني مِنَنًا فَرُحْتُ كأنَّني بالمَدْح قُمْريٌّ له إفصاحُ[5]

---

1) نفسه، ص191.

2) نفسه، ص214.

3) المصدر السابق، ص426.

4) نفسه، ص120.

5) نفسه، ص122.

شبه نفسه وهو يلقي بأجود القصائد المدحية على مسامع ابن يحي والحاضرين في مجلسه بالقمري ذي الصوت الجميل، لكنه لم يكتف بذلك بل أضاف صفة النطق للطائر حتى يزيد الصورة جمالا و تأثيرًا.

ويقول في موضع آخر مشبها الديك بالخطيب :

فقد طردَ الكرى عنَّا خطيبٌ　　　　رفيعُ الصوتِ مِنْبَرُهُ الجدارُ[1]

فأشهر ما يميز الدّيك هو صوته القوي والحاد، وما يزيده خصوصيةً ارتباطه بالفحر، لذلك شبهه الشاعر بالخطيب الذي يؤذن بطلوع الصبح.

ويستنطق الرّعد والجياد مبالغة في الحزن على القائد أحمد بن إبراهيم بن أبي بريدة فيقول:

أسمعَ الرعدُ صرخةَ حُزْنٍ　　　　ملءُ ليل الحزين فيه أليلُ

كم جوادٍ بكاكَ غيرَ صبورٍ　　　　فنياحٌ عليكَ منه الصهيلُ[2]

إن حجم الحزن يكون بحجم الخسارة، ولكي يبين عِظم المصيبة، وقيمة القائد لديه ولدى الناس وأهميته في الدولة تجاوز حدود الإنسان إلى الطبيعة والحيوان فأسقط عليهما مشاعر الحزن والأسى، فعمق الإحساس بالفاجعة انعكس على العالم الخارجي فبدا كل شيء في –عيني الشاعر– حزين، وما صوت الرعد وصهيل الخيول سوى أصداء لهذا الحزن.

الصورة اللمسية :

وهي «الصورة التي تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس»[3]، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسية : «أولا الإحساس بالتماس والضغط، ثانيا الإحساس بالألم، ثالثا الإحساس بالبرودة، رابعا الإحساس بالسخونة»[4]

ويمكن إدراج الإحساس بالملاسة والخشونة، والصلابة والليونة ضمن صور التماس اللمسية، وابن حمديس تكثر عنده صور الليونة، مثلما نجده في قوله يصف الدرّع:

لها لينُ لمس لا يخافُ خشونَةً　　　　تشافهها من حدّ ذي شُطَبٍ مُهْوِ[5]

فهي درع لينة ترد ضربات السيوف دون أن يحس لا بسها بأي خشونة لها نتيجة الضرب.

ويلاحظ على صور الليونة عند ابن حميدس أنها ترد غالبا ضمن بنية التضاد، نحو قوله :

1) المصدر السابق ، ص 236.

2) نفسه، ص 361.

3) فوزي خضر : عناصرالإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 199.

4) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1978، ص 62.

5) الديوان، ص 452.

مهاةٌ تكاد العين من لين جسمها ترى الورقَ المخضرَّ في الحجر الصّلدِ(1)

فالحبيبة تجمع نقيضين : قلبها القاسي وجسمها اللين، فهي تشبه نبتة خضراء نبتت على حجر صلب.

ومثل ذلك قوله في رثاء الشريف الفهري على بن أحمد الصقلي :

وداع دعا للمعضلاتِ ابن أحمدٍ فليَّن في كفّيه منهنّ ما اشتدّا(2)

لقد خلع الليونة على شيء معنوي وهو المصائب فأصبح الأشد منها لينا وسهلا في يد المرثي، لكونه جسورًا وصَلْبًا لا تزعزعه فوادح الدهر، وهذا التداخل بين الإحساسين (الصلابة والليونة) يعكس التمازج بين البداوة والحضارة في شخصية ابن حمديس بعدّ الصلابة من ملامح البداوة، وباعتبار الليونة من مظاهر الحضارة.

وتدخل صورة النعومة في مجال الإحساس بالملاسة، وتظهر في قوله متغزلا :

فإذا نما الحديثُ إليها قيل هل ينقُشُ الحريرَ حريرُ(3)

ويقول أيضا :

وقد كان في مَحْلِ الهوى وانتجاعِه مُنَدَّاي في وَرْدِ الخدود النواعِمِ(4)

فقد كان في شبابه يشفي غليله من الشوق بخدود الفتيات الغضة والناعمة.

هذا عن الإحساس بالتماس، أما صور الضغط فيمكن أن نضع ضمنها الإحساس الوزني بالثقل والخفة ، والإحساس بالثقل في شعر ابن حمديس تطغى دلائله على دلائل الإحساس بالخفة، وربما يعود السبب إلى ما قاساه وعاناه في حياته، ومن أمثلته قوله :

وإنّي لذو قلبٍ أبيّ حَمْلْتُهُ لِيحْمْل عنّي مُثْقِلاتِ الشدائدِ(5)

وقوله أيضا :

يا ذنوبي ثَقّلتْ والله ظَهْري بانَ عُذْري فكيف يُقْبَلُ عذري(6)

ومن نماذج الصور اللمسية القائمة على الإحساس بالخفة قوله مفتخرا بأشعاره :

رَجَحَتْ بقسطاسِ البديع وإنها لخفيفةُ الأرواح والأجسادِ(7)

لقد رمز بالأرواح والأجساد : المعاني والألفاظ، فألفاظ شعره ومعانيه تأنس لها الأذن ويستسيغها اللسان وتنشرح لها الأنفس، وكل هذا يتناسب مع الشعور بالخفة.

والشاعر يقرن –أحيانا في صوره– بين الإحساس بالثقل والإحساس بالخفة نحو ما نجده في قوله :

---

1) نفسه، ص 158.

2) نفسه، ص 172.

3) المصدر السابق، ص 243.

4) المصدر السابق ، ص 393.

5) نفسه، ص 146.

6) نفسه، ص 258.

7) نفسه ، ص 157.

والرّوعُ تَثْقُلُ بالرّدى ساعاتُهُ و تخفّ بالأبطال فيه الضُّمر[1]

فالإحساس بالزمن يكون ثقيلا في الحرب، أما ما يخف وزنه فيها فهو السلاح من سيوف ورماح في يد الشجعان، ومن هنا نجد الشاعر –من خلال الإحساسين المتناقضين- يصور لنا الحالة النفسية والجسدية للمقاتل في المعركة.

ومن الصور اللمسية التي تتمحور حول الإحساس بالألم قوله في العقرب :

تذيقُ خفي السّم من وَخْزِ إبرةٍ إذا كَسَبَتْ ماذا يلاقي لسيبها[2]

فالعقرب من أخطر الحشرات، إذ إن لدغتها مميتة لما تحويه من سمّ قاتل، واللدغ يقوم على اللمس لذلك أسس الشاعر صورته في وصف العقرب على هذه الحاسة مبينا ما ينجر عن لسبها من ألم وموت من خلال أسلوب الاستفهام في : ماذا يلاقي لسيبها؟

ومن ذلك قوله يصف سفينة حربية :

وترسلُ نِفْطا يركبُ الماءَ مُحْرِقًاً كمُهْلٍ به تَشْوى الوجوهَ جهنمُ[3]

يشبه القذائف الملتهبة التي تُرسَلُ من السفن الحربية في اتجاه الأعداء فتحرق أجسادهم بالمهل، وقد تأثر في تشكيل هذه الصورة بقوله تعالى : «إنّا اعتدْنا للظالمين نارًا أحَاطَ بِهِمْ سُرادِقُها وإنْ يَسْتغيثُوا يُغَاثُوا بِماءٍ كالمُهْلِ يَشْوي الوُجوهَ بِئْسَ الشَّرابُ وساءتْ مَرْتفَقَا»[4]

ومن الأمثلة على الإحساس بالبرودة قوله :

إنّي لأبسُطُ للقَبول إذا سَرَتْ خدّي وألقاها بتقبيـل الـيدِ
وأضمُّ أحنائي على أنفـاسها كيما تُبرّدُ حرَّ قلبٍ مُكْمَـدِ
مَسَحت كراقية عليّ بكفّــها ونقابُها ندٌّ من الزهَرِ الندي[5]

فقد شكل الشاعر صورة حسية مبنية على البرودة وما تخلفه من إحساس بالانتعاش والانشراح، إذ إن الشاعر –خلال سفره– يُسرُّ بهبوب ريح الصّبا فيرتخي، ويبسط أطرافه لها لكي تبرّد جسده من حرارة الشمس، وتذهب عنها التعب، كما يستنشق بقوّة نسيمها العليل حتى تبرِّد قلبه وصدره من حرارة الشوق والحنين.

ويقول في هذا المجال مخاطبا ابن عمته أبا الحسن :

أتاني كتابٌ منك نَمّقْتَ خطّهُ كما دبّج الروضَ انسجامُ غمامِ
تناولتهُ من كفّ مُهّدٍ كأنـما برَدْتُ بعذبِ المــاء حـرَّ أُوامِ[6] [7]

---

1) المصدر السابق ، ص 199.

2) نفسه، ص 66.

3) نفسه ، ص 372.

4) الكهف، آية : 29.

5) الديوان ص 175

6) أُوام : حرارة العطش. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص33)

7) الديوان، ص 385.

فقد شبه قراءته لرسالة ابن عمته وما بثته في نفسه من غبطة وسرور بشرب الماء البارد العذب الذي يقضي على الشعور بالعطش ويشعر شاربه بالحيوية والنشاط.

والإحساس بالحرارة يرتبط –عنده– في الغالب بالشعور بالحزن والشوق مثل قوله :

رحلوا فأثار رحيلُهُمُ   من حرّ ضلوعك ما كمنا[1]

وقوله أيضا يرثي القائد عبد العزيز الصقلي :

كم صديق بكاك مثلي بدمع   طائع من شؤونه لا عصيّ

تذرف العينُ منه جريةَ ماءٍ   تطأُ الخدّ وهي حمرةُ كيّ[2]

وقد تعبر الصورة القائمة على الإحساس بالحرارة –في أحيان قليلة– على الحرارة الحقيقية مثل قوله :

ولا تحسبوني خائفًا قَطَعَ مَهْمَهٍ[3] **يدومُ، وأخفافُ المطيّ دوامِ**

تَنَفّسَ منه الحرُّ في حُرّ وجنتي   تَنَفُّسَ قَيْنٍ في صقيلِ حسامِ[4]

فقد شبه هواء الصحراء السّاخن بنفخ الحدّاد على السيف فوق النار حتى يسهل صقله.

الصورة الشمية :

وهي من الصور التي يعوّل عليها الشاعر في التعبير عن أغراضه و«تعتمد على ما يمكن استقباله بحاسة الشم، ومجالها الروائح وما يدل عليها من كلمات مثل الطيب والأريج والعنبر والمسك والعطور وما شابه ذلك، حيث تبنى الصورة على ما يمكن شمه»[5] وعناية ابن حمديس –في الصورة الشمية– موجهة إلى الرّوائح الطيّبة بصفة خاصة على نحو ما نجده في قوله يمدح الحسن بن علي بن يحي :

إليك طَيّبَ روضُ المدح نَفْحَتَهُ   لمّا تَفَتّحَ فيه بالنـدى زَهَـرُ

يجوبُ منه ذكيُّ المسكِ كلَّ فلاً   طيبًا ويعبرُ منه العنبر الذفرُ[6]

حيث تنبني الصورة الشعرية في هذين البيتين على حاسة الشم من خلال توظيف ألفاظ تدل عليها، وهي : طيب، نَفْحَتَهُ، زَهَرُ، ذكيّ، المسك، العنبر، الذفر، وذلك للتكنية عن سيرة الممدوح الحسنة، وكرمه وجوده، واستخدام الشاعر لمثل هذه الألفاظ يعكس درجة الترف الاجتماعي والتطور الحضاري التي بلغها عصره.

ومن الصور الشمية قوله أيضا :

---

1) المصدر السابق ، ص 444.

2) نفسه، ص 458.

3) مَهْمَه : المفازة البعيدة. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص 890)

4) الديوان، ص 386.

5) فوزي خضر : عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص 197.

6) الديوان، ص247.

وراهبةٍ أغلقت دَيْرهَا فَكنّا مع الليل زُوّارها
هدانا إليها شذا قهوةٍ تذيعُ لأنفك أسرارها
فما فاز بالمسك إلاّ فتىً تَيمّمَ دارِينَ[1] أو دارها[2]

فهو يروي إحدى مغامرات الشباب في صقلية، عندما زار ورفقاؤه، ديرًا للهو وشربوا الخمر، حيث صور اهتدى وأصدقاؤه إلى دير الرّاهبة عن طريق رائحة الخمر، واستدلالهم على الدير برائحه الخمر يؤكد على الأثر النفسي لحاسة الشم ودورها في توجيه سلوك الإنسان، فمن ثناياها «تنبثق تباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع و الاستعداد و الرّوية»[3] واقتران الحدث السابق بزمن الليل فيه تركيز على هذه الحاسة وإبراز لها، كما يدل على قوّة رائحة الخمر وتميّزها عن باقي الرّوائح.

ويقول أيضا :

يشمّ زَهْرَ الدراري الزُّهرِ من كَثَبٍ بين البروج بعرنينٍ له شممُ[4]

أسدل الشاعر على حصن الأجَم صفة إنسانية تتمثل في الأنف الذي يشم به النجوم للدلالة على علوه وشموخه.

ويقول في موضع آخر :

ريحانةٌ في لطيف الروح قد غُرسَتْ لها النسيمُ الذي تُحيي به النّسما
كطينةِ المسكِ لا تخليكَ من أرَجٍ إذا تنَسَّم رّيّاها امرؤ فَغَمَا[5] [6]

فقد شبّه الحبيبة بنبات طيّب الرّائحة، وبالمسك، لرائحتها الزكية التي تأسر النفس وتشرح الصدر.

هذا عن الروائح الذكية أمّا الرّوائح الكريهة فحظها قليل جدًّا في شعر ابن حمديس، يقول :

وَقَوْصَرّةٍ فيها رؤوسُ جدودهم إلى اليوم ملآن بأفلاقها[7] العفرُ[8]
فلو تسألُ الرّيحُ المعاطسَ منهمُ لأخبرها عن كل شلو بها دَفْرُ[9]

1) دَارِين : بلدة بالبحرين فيها سوق كان يحمل إليها مسك من الهند. (ينظر : ابن منظور : لسان العرب، مادة دور، ص1453)

2) الديوان، ص187- 188.

3) يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام، ص 64.

4) الديوان، ص 410.

5) فَغَمَ : انفتح. (ابن منظور، لسان العرب، مادة فغم، ص3441)

6) الديوان، ص 414.

7) أفلاق : جمع فَلْق أي جذع النخلة ونحوه يشق اثنين، فكل قسم فَلْق. (إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، ص701)

8) العفر : وجه الأرض، والتراب (نفسه، ص610)

9) الديوان، ص 250-251.

فهو يستحضر بطولات قومه في صقلية دفاعا عن وطنهم، مستدلا على ذلك بجثث الأعداء وأشلائهم ورؤوسهم المتناثرة على تراب جزيزة قوصرة، وما رائحتها الكريهة التي تتناقلها الرياح إلا دلالة على انهزام الأعداء شر هزيمة.

هـ- الصورة الذوقية :

وظف ابن حمديس حاسة الذوق في العديد من صوره بخاصة في غزلياته وخمرياته، من مثل قوله :

تفتّر عن بَرَدٍ، فراشفُ دُرّهِ يَحلو له شَهْدٌ و تُسْكِرُ راحُ(1)

ينبني هذا البيت على معطيات حاسة الذوق، إذ استخدم فيه الشاعر ألفاظ تتصل بهذه الحاسة وترتبط بها وهي : راشف، يحلو، شهد، تسك، وذلك ليعبّر بها عن مذاق ريق الحبيبة الذي يشبه طعم العسل، إضافة إلى تأثيره فيه؛ إذ يذهب عقله كالخمر، ويبلغ به أقصى درجات النشوة والمتعة.

ومن ذلك قوله :

كم ذا يُغيّرني هـــوا ك بخلقـك المتـغيّـرِ
نَقَضَتْ حلاوة موردي منه مرارةُ مصـــدري
ومنعتَني من لثم فيك جَنَى الرضاب المسكرِ
أبجنّةِ الفردوسِ أُحْرمُ شُــربَ مـاءِ الكــوثرِ(2)

فهذه الأبيات تعبر عن أحاسيس متناقضة التي تعتري الشاعر جرّاء وقوعه في الحب، وتشوقه إلى لثم الحبيبة، وحتى يفصح عن هذه المشاعر ويجعلها قريبة من فهم المتلقي جسّدها عن طريق حاسة الذوق، فأصبح ريق الحبيبة حلوًا مسكرًا، وشبيها بماء الكوثر، لكن بُعده عن متناوله وحرمانه منه ولّد في نفسه الإحساس بالمرارة، هذا الإحساس لم يطقه الشاعر فأبدى تبرمه منه ورفضه له عن طريق الاستفهام الإنكاري في البيت الأخير.

ويقول أيضا متغزلا :

تسوك حَصَى برد في عقيقٍ فيا لهما ظُلِما بالسّـــواكْ
وما قهوةٌ مُيّعَــتْ مِسْكــةٌ فبينهما للأريج اشــتــراكْ
بأطيــبَ منــها جَنى ريقــةٍ إذا نَحَرَ الليلَ رمحُ السماكْ
وما ذقتُ فـاهـا ولـكـنّــني نَقَلْتُ شهادَةَ عـودِ الأراكْ(3)

فهو يستحضر لحظة ارتشاف ريق الحبيبة قبل طلوع الفجر في جوّ هادئ بعيدا عن الضوضاء وكل ما يعكر صفو المشاعر، وتحت تأثير سحر هذا المشهد بدا له أن رضاب

1) المصدر السابق ، ص119.
2) نفسه ، ص 185.
3) نفسه، ص 317.

الحبيبة ألذ من الخمر، وهو الأدرى بمفعول الخمر وما تحدثه في شاربها، ثم يفاجئنا في لفتة فنية طريفة فيصرح بأن هذا الإحساس إنما مصدره عود الأراك الذي حظي بملامسة شفتيها، وقدم نفسه على أنه مترجم لشعور السواك لا غير في عملية إسقاط فنية جميلة.

ويقول في وصف الخمر :

يسيغُ فمي في شِدَّةِ السكر صِرفَها وما فرحةٌ في السمع إلا الترنّمُ(1)

فهي تنسَاب في فمه بسلاسة وسهولة لشدّة عذوبتها، وعند سريان مفعولها تنسيه همومه وأحزانه وتشعره بالنشوة والسعادة.

ويقول في الموضوع نفسه :

فتلاقى في فمي منْ كأسِهِ ماءُ كَرْمٍ وغمامٌ وشَنَبْ(2)

فحين تتملكه النشوة أثناء شربه الخمر يصبح لكل ما يتصل بها ويرافقها سحرًا خاصا، ويغدو موضوعا للوصف، فهو في هذا البيت يركز على اللحظة التي يتلاقى فيها شاربه وتتلامس فيها شفتاه مع الخمرة التي شبهها بالماء ورغوتها التي شبهها بالسحاب وما يصاحب ذلك من شعور بالانتشاء والانتعاش.

ولا يقتصر توظيف حاسة الذوق في بناء الصور الشعرية عند ابن حمديس على غرضي الغزل ووصف الخمر، وإنما يتعدى إلى أغراض أخرى ولو بدرجة أقل، مثلما نجده في قصيدة مدح بها المعتمد، ذاكرًا هزيمة الفنش ملك قشتالة وليون على يد يوسف بن تاشفين في معركة الزلاقة :

ومُعتَــرَكٍ تَلَــقّى الفنــشُ فيـــه غريماً مهلكًا نَفْسَ الغريمِ

وذاقَ بيوسفٍ ذي البأس بُؤْسًا فمرَّرَ عنده حلوَ النّعيـــمِ(3)

حيث استخدم طعمين متناقضين "الحلاوة" و"المرارة" ليصف شعور الفنش الذي تذوق مرارة البؤس والهزيمة على يد يوسف بن تاشفين، بعدما كان يرفل في أثواب العزّ، ويستطعم حلاوة العيش وطيب الحياة، وقد لعب التضاد بين الحاستين دورًا فعالا في تعميق المعنى وتكثيفه، حتى ليحس المتلقى بتعاقب الطعمين في لسانه.

وفي موضع آخر يقابل بين طعم العسل وطعم السم في قصيدة رثى بها القائد أبا الحسن على بن حمدون الصنهاجي وذلك في سياق تعداد مناقبه فيقول :

ومختلفُ الطعمين من طبع عادلٍ فطعمٌ له سمٌّ وطَعْمٌ له شَهْدُ(4)

فالشاعر في هذا البيت يركز على حاسة الذوق من خلال تكرار كلمة "الطعم" ثلاث مرات ومن خلال ذكر لفظتي : "سم" و"شهد" مما يمكن لهذه الحاسة في ذهن المتلقي فتطغى على باقي الحواس، فقد جسّد شعور فرحة المظلومين الذين انتصر لهم

1) المصدر السابق ، ص 369.

2) نفسه ، ص 70.

3) نفسه ، ص 388.

4) نفسه، ص 181.

المرثي من خلال طعم الشهد، كما مثل إحساس الخيبة لدى الظالمين بعد اقتصاصه منهم حقوق الآخرين في ذوق السم، وفي ذلك تأكيد على صرامته، وعدم توانيه في رد الحقوق إلى أصحابها.

ويستعين بحاسة الذوق للتعبير عن بَأس قومه ورباطة جأشهم في المعارك فيقول :

صَبَرْنَا لهم صَبْرَ الكرام ولم يَسُغْ   لنا الشهد إلاّ بعدما ساغَ علقمُ(1)

فحلاوة الانتصار المشار إليها بالشهد لم تنل إلا بعد تحمّل مرارة المعركة ومعاناتها، وقد أدى انصهار الأنا في الجماعة من خلال الضمير المتصل "نا " في "صبرنا" و"لنا" إلى إبراز الرّوح الوطنية لدى ابن حمديس في صورة ذوقية تنفذ مباشرة إلى إحساس المتلقي وتحمله على معايشة التجربة، فالشاعر «حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية»(2).

و- تراسل الحواس :

يعد التراسل من الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لتشكيل صور شعرية تساهم في نقل انفعاله وإحساسه إلى المتلقي والتأثير فيه، ويقوم على «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة...»(3) لذا فإن التراسل يتيح للمبدع استغلال حاستين أو أكثر وصهرها في حاسة واحدة مما يقوي الصورة وينميها، ويؤدي إلى تعدد أساليب التعبير وتنوعها، «فالعمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكمة مع تعدد في المعاني والعلاقات»(4)

والشاعر ابن حمديس – بدوره – تفطن إلى هذه التقنية اللغوية واستخدمها في شعره، إذ نراه أحيانا يعمد إلى مزج الحواس والربط بينها لاستقطاب انتباه المتلقي وإثارة الانفعال النفسي فيه، ومن مظاهر توظيف هذه الآلية : المزح بين حاستي الرؤية والذوق على نحو ما نجده في قوله :

وأنا الذي ذاقت حلاوةَ حُسْنِهِ   عيني فساغَ لطرفها وشجيتُ(5)

إن إكساب العين حاسة الذوق -هنا– لا يعد ضربا من العبث والعشوائية، وإنما هو «في واقع الأمر ليس إلا معبرًا حقيقيا عن العلاقات الخفية بين الأشياء وحقيقة ما بينها

---

1) المصدر السابق ، ص372.

2) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط3، د.ت، ص132.

3) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة ، د.ط، 1997، ص 395.

4) رينيه ويلك : نظرية الأدب، تر : محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق – سوريا، 1972، ص29.

5) الديوان، ص 93.

من روابط»[1] فعلى الرّعم من أن الجمال والحسن مدرك بصري إلا أنه على الصعيد النفسي يخلق لدى الإنسان الإحساس باللّذة والمتعة.

وقد يخلع صفة السمع على حاسة الشم، من مثل قوله :

لا يسمعُ الأنفُ من نَجْوَى تأرّجها   إلا دعاويَ بين الطيب والزهرِ[2]

فرائحة الخمر الطيبة والعطرة والقوية تجذب أنف الشاعر نحوها وكأن له أذنا يسمع بها صوت الخمرة وهي تناديه ليُقبل علهيا.

كما قد يلحق سمة الذوق بحاسة السمع على شاكلة قوله :

حتّى متى بين اللوى فالأجْرَعِ   لَوْمًا، فما أمرّه في مسمعي[3]

وكذلك قوله :

مستغرق الذوق للأسماع يحسبه   من قالبِ السحر منه أُفْرِغَ الحكما[4]

ففي البيت الأول أصبحت أذنه تتذوق مرارة صوت ضميره الذي يؤنبه على تعلقه بالمكانين "اللوى" و"الأجرع" وتمسّكه بهما، وأضحت –في البيت الثاني- آذان المستمعين إلى مدائح الشعراء في أبي الحسن على بني يحي تتذوق الأشعار وتتلذذ بها لسحرها وبيانها، وبهذا تسنّى للشاعر تقديم مشاعره بحيويتها وإشعاعها ومثلما أحس بها لحظة ولادة الخطاب الشعري، وأثناء تأجج انفعاله وفورته ، وذلك بلغة مفعمة بالدلالات والإيحاءات تقوم أساسا على تبادل الحواس للوظائف فيما بينها «فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»[5]

ويقول وقد جعل للعين لسانا تتحدث به عن أيام الصبا والشباب :

وأذ كرْتِني عَصْرَ الصبا فكأنّما   تَحدّثُ منه العينُ عن طيفِ حالمِ[6]

ويقول أيضا مازجا بين حاستي السمع والرؤية في قصيدة يرثي فيها أباه :

وكلّ امرئٍ قد رأى سمْعُهُ   ذهابًا منَ الأمَمِ الماضيهْ[7]

إن سماع قصص الأمم السابقة وما يولدّه في الذّهن من صور وانطباعات تصفها وتجسدها هو ما أوحى للشاعر بمثل هذه الصورة، كما أن رفْد حاسة السمع بحاسة البصر الأدق والأشد وضوحا من السمع يوفر للغة الشاعر طاقة مضاعفة، ويتيح لها قوّة

---

1) مصطفى السّعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، اسكندرية – مصر، د ط ، ص 95.

2) الديوان، ص207.

3) المصدر السابق، ص 282.

4) نفسه، ص 416.

5) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص 395.

6) الديو ان، ص 393.

7) نفسه، ص 453.

التأثير وسرعة النفاذ إلى إحساس المتلقى وحمله على الاعتبار والتفكر في قضية الزوال والتناهي الوجودي.

ويحول وظيفة الذوق إلى حاستي البصر والشم في قوله :

لا ينالُ الشَّرْبُ من كاساتها غيرَ لوْنٍ يُسْرِعِ السّكر شمْ(1)

فالشاعر ينطلق مما تخزنه ذاكرته من مدركات ثم يتجاوزها مشكّلا منها صورة مخالفة للمألوف باستعمال تقنية تراسل الحواس، التي يلجأ إليها الشاعر «رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعى مزج عملها»(2) فالخمرة أسرت كيان الشاعر وسبته فلم يكفه بُعْدُ الذوق للتعبير عن شعوره فعمد إلى إضافة أبعاد جديدة إلى الصورة، وتفعيل حواس أخرى وصهرها في حاسة الذوق، فأصبح لون الخمرة –علاوة على شربها– مسكرًا، وكذا رائحتها.

مما سبق يكشف ديوان ابن حمديس عن تعدد كبير في الروافد التي استلهم منها الشاعر صوره، ويفصح أيضا عن ثراء هذه الصور وعمقها وتنوعها من حيث أنواعها البلاغية وأنماطها الحسية وطرق تشكيلها، كما ينم عن مهارة عالية في التصوير والوصف مما منح شعره قدرة فائقة على الإيحاء والتأثير وأمده بأبعاد جمالية وطاقات انفعالية هائلة.

---

1) نفسه، ص391.

2) يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت، ص165.

خاتمة

خاتمة إلى هنا يصل العمل إلى نهايته بعد رحلة شاقة وشيقة في عوالم ابن حمديس الشعرية وقد أسعفنا الجهد للوصول إلى النتائج الآتية :

- نظم ابن حمديس أشعاره على معظم الأوزان المعروفة باستثناء الهزج والمضارع والمقتضب، وقد اتجه في الغالب إلى البحور التامة، أما المجزوءات فقليلة في شعره. وقد كان يؤثر الأوزان الطويلة : الطويل، والكامل، والبسيط سائرًا بذلك على منهج القدماء، إلا أن ذوقه الموسيقي لم يحد عن الذوق العام لعصره، إذ استعمل كذلك الأوزان الغنائية كالخفيف والسريع.

- مارس الشاعر حريته من خلال الزحافات والعلل –بما لا يخل بالإيقاع– لترجمة أحاسيسه وانفعالاته، فعمل على استعمال ما يتناسب مع موقفه الشعوري.

- وظف الشاعر أربعة أنواع من القافية هي : المترادف والمتواتر والمتدارك، والمتراكب، وكانت الصدارة لقافية المتواتر التي شملت نصف عدد القصائد والمقطوعات، تليها قافية المتدارك، ثم قافية المتكاوس، ويلاحظ هيمنة القافية المطلقة على جل أشعار الديوان، بنسبة 88.20%.

- استعمل معظم حروف العربية رويا لنصوصه الشعرية، مع الاختلاف في نسبة الشيوع من حرف إلى آخر، وتسيطر حروف: الرّاء والميم والباء والدال واللام والنون على ثلاثة أرباع حروف الرّوي، وبنسبة 76.76% وهي من أشهر حروف الروي في الشعر العربي.

- اعتمد ابن حمديس تقنية التوازي الصوتي بمختلف مظاهرها، سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو التركيب، ولأنه يدرك قيمتها في تشكيل البنية الإيقاعية للخطاب الشعري وظفها بكثرة، وبما يخدم أفكاره ومعانيه، وينسجم مع عواطفه وانفعالاته، على أنه يميل إلى تكثيف التوازي الصوتي في البيت الواحد كلما سنحت له الفرصة، وذلك بإحداثه بأكثر من نوع وعلى أكثر من مستوى.

- تنوع زمن الأفعال في شعر ابن حمديس بين الماضي والمضارع والأمر، إلا أن الفعل الماضي هو أكثر الأفعال حضورا وتدفقا في شعر ابن حمديس الصلقي، وتعكس هذه السمة الأسلوبية تعلق الشاعر بماضيه وعدم تكيفه مع الواقع في الكثير من الأحيان، كما ساهم في بروزها ما يزخر به من حقائق ثابتة ومواقف ووقائع تاريخية، وأحداث شخصية مؤلمة وسعيدة، وهذا ما يبرر بروز الأفعال الماضية في قصائد المدح والرثاء.

- انتشار الأفعال في الديوان تتحكم فيه –في الغالب– طبيعة الموضوع، إذ تظهر الأفعال الماضية بشكل واضح في قصائد المدح والرثاء، وتبرز الأفعال المضارعة في موضوع

وصف الخمر والزهد، لكن هذا الحكم لا يطّرد في كل القصائد، وهذا يتوقف على فرادة التجربة الشعرية ومقتضياتها.

- كشف تموضع فعل الأمر عن مقاصد وأغراض متنوعة، فقد يتحول –في العديد من المواضع– عن الطلب المباشر إلى معاني جديدة كالنصح والتعجيز والدّعاء والتسليم وغيرها.

- مثلت كثرة المشتقات وتعدد أنواعها وصيغها وصورها سمة أساسية في بنية النص في ديوان ابن حمديس، وتؤدي دورًا دلاليا مهما على مستوى البنية الصرفية كصيغة، وعلى مستوى البنية النحوية كتركيب، ومن هذه المشتقات : اسم الفاعل الذي يحتل الصدارة في هذا الديوان، تليه الصفة المشبهة، ثم اسم المفعول، وبعد ذلك صيغة المبالغة وباقي المشتقات.

- كشفت لغة الديوان عن تنوع بالغ في صيغ الأفعال والأسماء المشتقة، مع الاختلاف في نسبة ورود كل صيغة، ورافق ذلك ثراء في المعنى وكثافة في الدلالة. وتنوع الأبنية وأداءاتها للمعنى دليل على مهارة الشاعر اللغوية وتفرده باختياراته للأوزان الصرفية، بما تحيل إليه من معاني إضافية.

- أدت الأفعال والأسماء المشتقة في ديوان ابن حمديس وظيفة إيقاعية علاوة على وظيفتها البلاغية والدلالية.

- تنوعت الجملة الإنشائية في الديوان المدروس تنوعا كبيرا من حيث الأساليب، وأغراضها، فاستخدم الشاعر الاستفهام والأمر بمختلف صيغه، والنداء بمختلف أدواته، والنهي والتمنى بأدواته المختلفة، مع الخروج –أحيانا – عن الغرض الأصلي لكل أسلوب لأغراض بلاغية تتماشى مع الموقف المعاش، مثل التمنى والتحسر، والتهكم، والالتماس، والدعاء والتحقير.

- حفل شعر ابن حمديس بالبنى المنزاحة عن الأصل، والتي أضفت سمات فنية وجمالية على الخطاب، ويأتي على رأس الانزياحات التركيبية : التقديم والتأخير الذي ظهر في أشكال متعددة أبانت عن دلالات ومعاني مختلفة، من هذه الأشكال : تقديم الجار والمجرور، والمفعول به، والمضاف إليه. ومن ملامح الانحراف على مستوى التركيب : الحذف الذي قوّى البعد الإيحائي للنص، وجعله ينفتح على الكثير من التأويلات، كما كان له أثر بالغ في جذب انتباه المتلقي ودفعه إلى الكشف عن طبيعة المحذوف، مما يحقق تفاعلا بين المرسل والرسالة والمتلقي، ويرتقي بالخطاب إلى أعلى مراتب الشعرية، وأقصى درجات التأثير، ومن مظاهر الحذف : حذف المبتدأ الذي كثيرا ما يوحي بالتعظيم والإجلال، إضافة إلى كثرة حدوثه في بدايات الأبيات، مما يجعله محور الدلالة،

ومن الحذف –أيضا- : حذف الفعل، وأداة الشرط وفعل الشرط، والمعطوف بهدف الإيجاز، وحذف الفاعل بغية تركيز الاهتمام على المفعول به، وكذلك حذف المفعول به لجذب الانتباه إلى الفعل، زيادة على حذف الناسخ أو اسمه أو خبره، وأيضا حذف الحروف كحذف همزة الاستفهام الذي يضفي على المعنى إثباتا وتقريرا.

- يعد الموروث الديني والتاريخي والشعري إلى جانب الطبيعة من المصادر الأساسية التي استوحى منها ابن حمديس صوره الشعرية، وهي تدل بوضوح على ثقافته، وسعة اطلاعه مما أتاح له التعبير عن مشاعره ونقل تجربته الشعرية إلى المتلقي في أسلوب فني راقي.

- كان للتغييرات التي أحدثها الشاعر على مستوى التشبيه من حذف للأداة، وحذف لوجه الشبه، وانتزاع لوجه الشبه من متعدد أثر كبير في تعميق الصورة، وتكثيفها، بما يساهم في بلورة خصوصية الصورة وتميزها في شعر ابن حمديس، ومنحها القدرة على التأثير في المتلقي من خلال التجسيد والتشخيص.

- مال الشاعر إلى الاستخدام الواسع للاستعارة المكنية –وبخاصة المبنية على التشخيص والتجسيد– ليعكس ويؤكد ميل الشاعر إلى التأمل و التفكير.

- إن توظيف الشاعر للصورة الكنائية قليل مقارنة بالصورتين التشبيهية والاستعارية، إلا أن لها دورا في التعبير عن أفكار الشاعر ومواقفه الذاتية ورؤاه الخاصة به، علاوة على شد المتلقي إلى عوالم النص وأغواره، ويلاحظ أن الكناية عن صفة هي الأكثر دورانا في شعر ابن حمديس، وعلى وجه الخصوص في قصائده المدحية.

- كان للحواس دور بارز في رسم الصور الشعرية لدى ابن حمديس، فلا تكاد تخلو قصيدة من استخدام إحدى الحواس، إذ وظفها في مختلف الأغراض والموضوعات، موكلا لكل موضوع الحاسة التي تنسجم مع طبيعته، وقد كان للصورة البصرية نصيب وافر في الديوان، بخاصة اللونية منها، كما يلاحظ مزج الشاعر –في بعض المواضع– بين مدركات الحواس المختلفة، مما يثري الصورة وينميها، ويزيدها جمالا ووضوحًا.

- إن الملامح الأسلوبية التي طبعت شعر ابن حمديس عبر مختلف مستوياته تدل على موهبته الشعرية الفذة، وتدفق سليقته، ورقة ذوقه، وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبينتها.

- وأخيرا فإن هذا الجهد ما هو إلا محاولة للإبحار في شعر ابن حمديس ولعل الشاعر مازال في حاجة إلى دراسات أخرى تجلي جوانب كثيرة من أشعاره وأفكاره خدمة لهذا التراث والسمو به إلى المنزلة التي يستحقها.

قائمة

المصادر

والمراجع

* القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- ابن حمديس، الديوان، تعليق   الفكر العربي، لبنان ط1، 2005.

ثانيا : المراجع العربية

1- ابن الأبار: الحلة السيراء، ج2، تح/تع/ حسين مؤنس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط1، 1963.
2- ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997.
3- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة- مصر، ط6، 1981.
4-   : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط7، 1997.
5- ابن الأثير : الكامل في التاريخ، مج9، راجعه وصححه : محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط4، 2003.
6-   : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2.
7- إحسان عباس : العرب في صقلية دراسة في التاريخ والأدب، مكتبة الدراسات التاريخية، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
8- أحمد الحملاوي : شذا العرف في فن الصرف، تح : محمد بن عبد المعطي، وأبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض - السعودية.
9- أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة – مصر ، ط12، 1998.
10- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
11-   : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح : علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروني، بيروت- لبنان، ط3، 2006.
12- أحمد بن عبد النور المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح : أحمد محمد الخراط ، دار القلم ، دمشق – سوريا، ط3، 2002.
13- أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط2، 1967.

14- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، درا غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر.
15- أحمد ضيف : بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسه– تونس، ط2، 1998.
16- أحمد محمد الشيخ : دراسات في علم العروض والقافية، الدار الجماهرية، للنشر و التوزيع والإعلان، ليبيا، د.ط، د.ت.
17- أحمد بن محمد المقري التلمساني : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج2، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط، 1968.
18- الأخفش : كتاب العروض، تح : أحمد محمد عبد الدايم، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة- المملكة العربية السعودية، د. ط، 1985.
19- أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، 1983.
20- أسامة البحيري : تحولات البنية في البلاغة العربية، دار الحضارة، مصر، ط1.
21- أسعد محمد علي : بين الأدب والموسيقى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 2005.
22- الأشموني : شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ج1، تح : طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.
23- امرؤ القيس : الديوان، شرح : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2004.
24- إيميل يعقوب : المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1991.
25- الباقلاني : إعجاز القرآن ، تح : أحمد صقر ، القاهرة – مصر، 1972.
26- بدراوي زهران : مبحث في قضية الرمزية الصوتية ، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط2، 1987.
27- بدوي طبانة : مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، د.ط، 1964.
28- ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، مج1، والقسم الرابع، مج1، تح : إحسان عباس، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1979.
29- الترمذي : الجامع الكبير، ج4، حققه وأخرج أحاديثه وعلق عليه بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1996.
30- توفيق محمد شاهين : علم اللغة العام، مكتبة وهبة، القاهرة- مصر، ط1، 1980.

31- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، 1994.
32- توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، د .ط، 1984.
33- جابر عصفور : الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط 3، 1992.
34- : مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والفنون، القاهرة- مصر، د.ط، 1982.
35- جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية، تر : مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2008.
36- جمال الدين القفطي : إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج2، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1986.
37- جمال عبد الحميد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2006.
38- ابن جني : الخصائص، تح : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.
39- : المحتسب، ج1 تح : على النجدي ناصف، وعبد الفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة – مصر، د .ط، د.ت.
40- جودت الركابي : في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د.ط، د ت.
41- جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1987.
42- الجوهري : الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، مج6، تح : أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط4، 1990.
43- حاجي خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
44- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط4، 2007.
45- حازم علي كمال الدين : القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، مصر، 1998.
46- ابن حجة الحموي : خزانة الأدب و غاية الأرب،ج1، شرح : عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت –لبنان، ط1، 1987.
47- حسن عباس : حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000.

48- : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1998.
49- حسن ناظم، البنى الأسلوبية : دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2002.
50- حسني عبد الجليل يوسف : الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة – مصر، ط3، 2003.
51- حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1982.
52- الحسين بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني في حروف المعاني، تح : فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
53- حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2005.
54- حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدراسة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1988.
55- الخطابي : بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح : خلق الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، بمصر، د.ط، د.ت.
56- الخطيب البغدادي : تاريخ مدينة السلام وأخبار محدثيها وذكر قطانها العلماء من غير أهلها ووارديها، مج3، تح/ ضب/ تع/ بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 2001.
57- الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح : الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط3، 1994.
58- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003.
59- : التلخيص في علوم البلاغة، ضب/ شر/ عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، لبنان، د.ط، د.ت.
60- ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج4، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1978.
61- خليل ابراهيم السامرائي : عبد الواحد ذنون طه، ناطق صالح مطلوب، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2000
62- الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1994.

63- رابح بوحوش : اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديثة، إربد- الأردن، ط1، 2007.
64- : الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، د .ط، د.ت.
65- رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، ط1، 1993.
66- : التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
67- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح : عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 2001.
68- رضي الدين الاسترباذي : شرح شافية ابن الحاجب، ج1، تح : محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، 1982.
69- رمضان صادق : شعر ابن الفارض –دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، د.ط 1998.
70- زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، د.ط،1997.
71- زيد بن محمد بن غانم الجهني : الصورة الفنية في المفضليات – أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1425هـ.
72- زين العابدين السنوسي : في الأدب العربي وديوان ابن حمديس، الوطنية، دار المغرب العربي، تونس، د.ط، د.ت.
73- سعد إسماعيل شلبي : ابن حمديس الصقلي حياته من شعره، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، د.ط ، د.ت.
74- سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط4، 2010 .
75- : في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، عالم الكتب، القاهرة – مصر، د.ط ، 2010.
76- ابن سعيد المغربي : المغرب في حلى المغرب، ج1، تح/ تع/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط4، د.ت.
77- السكاكي : مفتاح العلوم، تح : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1987.
78- سليمان البستاني : الإلياذة والشعر العربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس، ط1، 1998.

79- سليمان فياض : استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا) دار المريخ، الرياض_ المملكة العربية السعودية، 1998.
80- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تح : عبد المتعالي الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة- مصر، د.ط، 1969.
81- سيبويه : الكتاب، ج1، ج2، ج3، ج4، تح/ شر/ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط3، 1988.
82- سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
83- شرح الرضي على الكافية، ج4، تصحيح وتعليق حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس – بنغازي، ط2، 1996.
84- الشريف الإدريسي : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ج2، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط1، 1409هـ.
85- شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر، ط2، 2009.
86- شكري الطوانيسي : مستويات البناء الشعري، دراسة في بلاغة النص عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
87- شكري محمد عياد : اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، 1981.
88- شمس الدين الذهبي : سير أعلام النبلاء، ج17، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1983.
89- صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي القاهرة- مصر، ط3، 1993.
90- صالح سليم الفخري : تصريف الأفعال والمصادر والمشتقات، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 1996.
91- صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ط، 1998.
92- : بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996.
93- : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.
94- : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980.

95- ابن طباطبا : عيار الشعر، تح/ تع/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، ط3، د ت.
96- عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1984.
97- عباس حسن : النحو الوافي، ج3، دار المعرف، مصر، ط3، دت.
98- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس- ليبيا، ط3، د.ت.
99- : النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط1، 1983.
100- عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط5، 2001.
101- عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1987.
102- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط2، 1999.
103- عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهظة العربية للطباعة، والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2003، ص 435.
104- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2001.
105- : دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط3، 2001.
106- عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989.
107- عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، تع : إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت- لبنان، ط3، 1982.
108- عبد الله درويش : دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، المملكة العربية السعودية، ط3، 1987.
109- عبد الملك مرتاض : السبع معلقات : مقاربة سيميائية، أنطروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق_ سوريا، ط1، 1998.
110- عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
111- عبده الراجحي : في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية - مصر، 1993.

112- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان، ج 3، تح : عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
113- عدنان بن ذريل : النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1989.
114- عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،2001.
115- عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة- مصر، ط4، د.ت.
116- : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر ط3، د .ت.
117- ابن عقيل : شرح ابن عقيل، ج1، تح : حنى الفاخوري، دار الجيل، بيروت - لبنان، 2003 .
118- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط1981،2.
119- على الجندي : فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، د.ط، 1954.
120- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح/ شر/ أبو الفصل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.
121- علي بهاء الدين بوخدود : المدخل الصرفي، تطبيق وتدريب في الصرف العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1988.
122- على شلق : الزمان في اللغة العربية والفكر، دار الهلال، بيروت - لبنان، ط1، 2006.
123- علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، القاهرة- مصر، ط1، 1996.
124- علي مصطفى المصراتي : ابن حمديس الصقلي، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1963.
125- ابن العماد : شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مج5، أشرف على تحقيقه وخرج أحاديثه عبد القادر الأرناؤوط، تح/ تع/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1989.
126- العماد الأصفهاني : خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، ج2 ، تح : آذرتاش آذرنوش، نقحه و زاد عليه محمد المرزوقي،

محمد العروسي المطوي الجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، د.ط،1971.
127- فاضل صالح السامرائي : معاني النحو، ج4 ، شركة العاتك، القاهرة – مصر، ط2، 2003.
128- فاضل مصطفى الساقي : أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي ، القاهرة - مصر، 1977.
129- فاطمة محجوب : قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، د.ط ، د.ت.
130- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية نشر- توزيع- طباعة، القاهرة- مصر، ط1، 2008.
131- فخر الدين قباوة : تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، د.ط، 1988.
132- فوزي خضر : عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة جائزة العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، د.ط، 2004.
133- أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي : حروف المعاني، تح : على توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط2، 1986.
134- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط 3، 1978.
135- ابن كثير : البداية والنهاية، ج10، تح : عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، مصر، ط1، 2003.
136- كمال بشر : علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 2000.
137- لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط ، د.ت.
138- المتنبي : الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ط ، 1983.
139- محمد الدسوقي : إنتاج المكتوب صوتا، دراسة في إبداع الصوت في النص الأدبي، دار العلم للملايين، مصر،2007.
140- محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة- مصر ط1، 1988.
141- محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1990.

142- محمد المبارك : فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2، 1964.
143- محمد النويهي : الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.
144- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981.
145- محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1999.
146- محمد خان : لغة القران الكريم، دارسة لسانية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، ط1، 2003.
147- محمد صابر عبيد : جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 2004.
148- محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، 2002.
149- محمد عبد الرحمن : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنصر، لونجمان، القاهرة- مصر، ط1، 1995.
150- محمد عبد الله عنان : تراجم إسلامية، شرقية وأندلسية، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1970.
151- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994.
152- : البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية، للنشر لونجمان، القاهرة – مصر، ط1، 1997.
153- : بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1995.
154- : جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1995.
155- محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ط1، 1989.
156- محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2003.
157- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1997.

158- محمد مصطفى هدارة : في البلاغة العربية، دار العلوم، بيروت- لبنان، ط1، 1989.
159- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.
160- : التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط1، 1996.
161- مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، ط1، 2002.
162- مصطفى السّعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، إسكندرية– مصر، د. ط .
163- مصطفى الصاوي الجويني : البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، د.ط، 1985.
164- مصطفى حركات : أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة- مصر، ط1، 1998.
165- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.
166- ممدوح عبد الرحمن : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1994
.
167- منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق- سوريا، 1990.
168- منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف، إسكندرية - مصر، ط3، 1997.
169- موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد – الأردن، ط1، 2002.
170- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط7، 1983.
171- أبو نواس : الديوان، تح : أحمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي، بيروت- لبان، د.ط، د.ت.
172- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، د .ط ، د.ت.
173- الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مطبعة النجاح، الدار البيضاء ، ط1، 1992.

174- ابن هشام : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج1، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان.
175- : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ، تح : محمد أبو فضل عاشور، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان ط1، 2001.
176- : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، تح/ شر/ عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط1، 2000.
177- أبو هلال العسكري : الصناعتين الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1998.
178- وحيد صبحي كبابة : الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، 1999.
179- ابن يعيش : شرح المفصل، ج4، ج5، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2001.
180- ياقوت الحموي : معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج3، وج4، تح : إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1993.
181- : معجم البلدان، مج2، مج5، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط، 1977.
182- يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1997.
183- : الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-الأردن، ط1، 2007.
184- : البلاغة والأسلوبية، المطبعة الأهلية، الأردن، ط1، 1999.
185- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرّمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
186- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط7، 1978.

ثالثا : المراجع المترجمة

1- أرسطو : الخطابة، تر : عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، بغداد- العراق، 1980.
2- : فن الشعر، تر/ شر/ تح/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، القاهرة ، مصر، د.ط، د.ت.
3- بيير جيرو : الأسلوبية، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2.

4- جورج مولينيه : الأسلوبية، تر : بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت– لبنان، ط2، 2006.
5- جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
6- دافيد كارتر : النظرية الأدبية، تر: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق- سوريا، ط1، 2010.
7- رولان بارت : البلاغة القديمة، تر : عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، المغرب، د.ط ، د.ت.
8- رينيه ويلك : نظرية الأدب، تر : محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق – سوريا، 1972.
9- ستيفن أولمان : الأسلوبية وعلم الدلالة، تر/ تع/ محي الدين محسب، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2001
10- غراهام هاف : الأسلوب والأسلوبية، تر : كاظم سعد الدين، دار الآفاق العربية، بغداد، د.ط، 1958.
11- فيلي ساندريس : نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر : خالد محمود جمعة، المطبعة العلمية، توزيع، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2003.
12- ميكائيل ريفاتير : معايير التحليل الأسلوبي، تر : تقديم وتعليقات حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، ط1، مارس 1993.
13- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيمائي لتحليل النص، تر/ تق/ تع/ محمد العمري ، أفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، د.ط، 1999.
14- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، تر : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة– مصر، 1995.

رابعا : المعاجم

1- إبراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت– لبنان، ط2، 1990.
2- أحمد مطلوب : معجم النقد العربي القديم ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، ط1، 1989.
3- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، ج3، عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 2003.
4- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974.

5- محمد سمير نجيب اللبدي : معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت.
6- ابن منظور : لسان العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت.
7- منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت- ط1، 1992.

خامسا: المجلات والدوريات

1-مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، جامعة البصرة، مج 36، العدد 1، 2011.
2-مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع1، 1994.
3-مجلة الأقلام العراقية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد- العراق، السنة الخامسة، ج11، 1969.
4- مجلة العربي، وزارة الثقافة، الكويت، ع507، فيفري 2001.
5-مجلة فصول، مج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 1981.
6-مجلة فصول، مج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، 1984.
7-مجلة فصول، مج5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، 1984.
8-مجلة فصول، مج7، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1-2، أكتوبر 86 مارس 1987
9-مجلة الفكر، تونس، ع2، نوفمبر، 1984، تونس.
10- مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع109، مارس/أفريل 1986.
11- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع8، 1996.
12- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1999.
13- مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2، 2005.
14- حوليات الجامعة التونسية، 10ع، 1999.
15- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع141، سبتمبر 1989.

سادسا : الانترنت

1- طارق البكري، الأسلوبية عند ميشال ريفاتير www.diwanarab.com ، تاريخ الاطلاع : 16- 10- 2012.
2- http://data.bnf.fr/12475907/marcel_cressot ، تاريخ الاطلاع : 12- 08- 2016
3- https://fr.wikipedia.org/wiki/Quintilien، تاريخ الاطلاع : 12- 08- 2016

4- www.universaliis.fr/encyclopidie/ leo-spitzer/ ، تاريخ الاطلاع : 13-08- 2016
5-http://www.wikiwand.com/fr/ Jules_Marouzeau ، تاريخ الاطلاع : 13- 08- 2016
6-www.wikipidea.org/wiki/antoin - de- rivarole / تاريخ الاطلاع : 12- 08- 2016

سابعا: المراجع الأجنبية

1- frederic deloffre : stylistyique et poétique francaise, sedes, paris, 2 ém ed, 1974.
2- Larousse : petit larousse illustré, librairie larousse , paris, 1984.
3- Leonard Blomfield : language, Compton printing LTD, London,1955.
4- michaele riffaterre : essais de stylistique structurale, présentation et trad daniel delas, et flammarion, paris, 1971.
5- : la production du texte, collection poétique, seuil, 1979.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات